DIOS SALVE EL ARTE CONTEMPORÁNEO

ÓSCAR GARCÍA GARCÍA

DIRECTOR DE PAC: PLATAFORMA DE ARTE CONTEMPORÁNEO

DESCUBRE LOS MÁS SORPRENDENTES PECADOS COMETIDOS POR LOS ARTISTAS DE NUESTRO TIEMPO

PAIDÓS
para curiosos

Índice

SINOPSIS

A diferencia de otros animales, el ser humano posee algo único y diferenciador: la posibilidad de crear arte. En nuestro intento por alejarnos del mundo animal, buscamos dominar nuestras pasiones y estas, inevitablemente, se transforman en vicios o pecados guiados por las prácticas morales, éticas y religiosas. Pero ¿cómo reflexiona y representa las pasiones el arte más actual? Es más, ¿qué es el arte contemporáneo? ¿Y el arte conceptual? ¿Cuáles son las nuevas técnicas artísticas?

Para responder estas inocentes y a la vez tan complicadas preguntas, Óscar García García nos invita a un viaje a través de los siete pecados capitales de la mano de varios de los artistas más importantes (e irreverentes) de nuestro tiempo.

Óscar García García

DIOS SALVE EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Descubre los más sorprendentes pecados cometidos por los artistas de nuestro tiempo

PAIDÓS

A Laura Eguizábal

PRÓLOGO

A diferencia de otros animales, el ser humano posee algo singular y diferenciador: la posibilidad de crear y expresarse a través del arte. Algo que nos hace únicos frente a otras especies.

El ser humano, en su desesperado intento por alejarse del mundo animal —al que irremediablemente pertenece—, busca dominar sus pasiones moderándose y tratando de no sucumbir a sus impulsos más primitivos. Estos deseos o instintos reprimidos se transforman en vicios o pecados orientados por nuestros hábitos morales, éticos y religiosos, y, si tenemos en cuenta que nos valemos del arte para transmitir emociones y sentimientos, será obvio suponer que este se convierte en el medio perfecto para canalizar nuestras pasiones más elementales.

El arte es una forma de expresión como no hay otra igual, y, con el fin de demostrarlo a lo largo de estas páginas, te propongo un emocionante viaje por el arte contemporáneo a través de las pasiones humanas. Para embarcarnos en esta aventura, será necesario que sepamos cómo representa nuestros impulsos el arte más actual y también cómo reflexiona sobre ellos. Para ilustrar esta simbiosis entre arte y vida, emplearemos los siete pecados capitales como protagonistas y los relacionaremos directamente con épocas, movimientos y artistas.

El arte tiene ya unos cuantos años —la friolera de 40.000— y, según los periodos en los que le ha tocado vivir, ha bebido del entorno, la sociedad, el pensamiento y los avances industriales y tecnológicos para abastecerse y buscar nuevas formas, soportes y medios de expresión. Pero, a decir verdad, en cualquier época los impulsos, los sentimientos y las pasiones han sido los grandes motores de las obras de arte. Trabajos artísticos que dan rienda suelta a estos deseos y abren debate hacia una reflexión sobre esa voz interior llamada culpa. Ese Pepito Grillo que nos reprende por hacer algo que no deberíamos haber hecho, por ser demasiado avariciosos, irascibles, lujuriosos, envidiosos, glotones o soberbios. Pero no te asustes, este libro no es un Se7en (Seven) protagonizado por Brad Pitt y Morgan Freeman, sino un recorrido por el arte actual conducido por nuestros deseos más reprimidos.

Es cierto que conceptos como la «culpa» o el «pecado» han evolucionado en nuestros días hasta el punto de casi desaparecer, o, al menos, eso queremos creer. Vivimos en un mundo en el que parece que los pecados no existen o, tal vez, estamos tan apegados a ellos que no los percibimos. A pesar de esta no existencia o falta de percepción propia de la que hablamos, en el arte contemporáneo encontramos con frecuencia diferentes representaciones de estos pecados, y, aunque la mayoría de las ideas parecen estar ligadas a la existencia de un Dios, otras muchas nos hablan de la relación entre seres humanos en la que aparecen el cuestionamiento moral y la repercusión de nuestros actos en la vida de los que nos rodean. Además, no solo encontramos el pecado en el arte como representación, sino que también aparece como impulso de los artistas, que muchas veces se convierten en verdaderos pecadores. Y es que en el siglo XXI la tentación es fuerte, muy fuerte, y quien esté libre de pecado que tire la primera piedra.

Este libro está dirigido a personas inquietas y curiosas que quieran empezar a entender de qué va todo este rollo del arte contemporáneo. Que deseen conocer qué esconden las pinturas, las esculturas, las fotografías o las instalaciones que han sido realizadas para compartir con nosotros (los espectadores) conceptos universales como las emociones y las pasiones. Con el objetivo de que conozcas y llegues a comprender los nuevos códigos del arte del hoy y el ahora. Por supuesto, en el libro aparecerán nombres de artistas, fechas, datos y movimientos artísticos, pero tan solo serán nuestros acompañantes en este viaje, no pretendemos que los memorices, ni mucho menos. Si deseas ampliar la información de un artista u obra, solo tienes que googlearlo y se abrirá ante ti un gran abanico de referencias e imágenes (sí, así de sencillo es el maravilloso mundo de internet).

¿Qué te parece si le damos un giro nuevo y fresco a un tema eternamente tratado en la Historia del Arte, como es el de los siete pecados capitales? Indagando uno a uno, capítulo a capítulo, pecado a pecado, para así poder descifrar y analizar el arte contemporáneo. Tomemos la lujuria, la gula, la avaricia, la pereza, la ira, la envidia y la soberbia como guías del pensamiento de nuestra época volcado en el trabajo artístico, abramos nuestra mente y escuchemos con atención todo aquello que tengan que contarnos. ¿Comenzamos?

INTRODUCCIÓN

De lo moderno a lo contemporáneo

El arte contemporáneo tiene sus raíces en el arte moderno o de vanguardia, con el que comparte elementos comunes. Cuando afirmamos que el arte contemporáneo es el arte de nuestro tiempo, se genera siempre algo de confusión debido a la ambigüedad de la propia palabra «contemporáneo», que es caduca por definición. El periodo moderno y el contemporáneo son etapas con una nomenclatura difusa que aluden al mismo tiempo al pasado reciente y al presente actual. Así pues, para salir de este enredo, la historia del arte acota cronológicamente el arte moderno desde la década de 1860 hasta finales de 1960, mientras que el término «contemporáneo» nos remite a la práctica artística más actual y reciente, que comprende el periodo entre la década de 1970 y la actualidad, y hace alusión también a las obras realizadas por artistas aún vivos.

Para hacernos una idea de cómo surgió el arte contemporáneo habría que viajar hasta el final del siglo XIX, momento en el que los artistas empiezan a cuestionarse los principios establecidos. Esta reflexión por parte de diversos autores se vio catalizada por la llegada del convulso siglo XX. La inestabilidad provocada por la Primera Guerra Mundial, y también por el periodo de entreguerras, fue un perfecto caldo de cultivo para el nacimiento de las vanguardias, término que alude a «aquello que va por delante». Estas vanguardias artísticas se enmarcaron dentro de un periodo vinculado con lo moderno que se caracterizó por importantes avances sociales, políticos, tecnológicos y culturales. Así pues, el nuevo arte vino de la mano de la industrialización, las nuevas tecnologías, la urbanización de las ciudades, el ascenso de la clase media y la aparición de la cultura de consumo. Un periodo de cambio que trae consigo un mercado abierto que reemplaza la anterior financiación del arte por mecenazgo y, en consecuencia, una mayor experimentación e innovación por parte de los jóvenes artistas. Las primeras vanguardias históricas se denominaron «ismos» y, bajo un lema de novedad y cambio, se enfrentaron a la tradición y revolucionaron el arte del momento. Por supuesto, la ruptura que supusieron los «ismos» y los nuevos

lenguajes estéticos empleados no gustaron al público en sus comienzos. Un público acomodado en los modelos clásicos que no entendía cómo el arte podía ser descontextualizado y deconstruido bajo nuevos parámetros que chocaban abruptamente con lo creado hasta el momento, y es que, como ha sucedido en tantas épocas de la historia…, ¡la llegada de la novedad asusta!

Sin embargo, a pesar de los obstáculos, los «ismos» aparecieron para quedarse y fueron, poco a poco, haciendo mella en los esquemas anteriores para remodelarlos y crear otros nuevos. Aunque encontramos signos de modernidad en algunas obras de arte anteriores, podemos decir que el impresionismo es el primer movimiento radicalmente moderno. Este grupo de pintores lleva su experimentación en oposición al academicismo mucho más lejos de lo que antes se había hecho, algo que provocará un fuerte rechazo por parte del público. Su actitud de oposición ante las normas oficiales hace que abandonen el estudio, se dejen crecer la barba y salgan a pintar al aire libre. En las obras impresionistas comienza a captarse, como su propio nombre indica, la impresión del momento gracias a la pincelada rápida, al interés por los efectos de la luz que desmaterializa las formas del objeto, a la utilización de pinceladas yuxtapuestas que, al ser contempladas a cierta distancia, dejan reconocer las formas, a la búsqueda de los colores más brillantes y luminosos y a la predilección por temas de la vida moderna: cafés, conciertos, jardines, parques, teatros, circos, etcétera. Temas triviales que dejan atrás la ya anticuada fijación por representar escenas religiosas, históricas o mitológicas. Estos pintores del instante, del momento fugaz que se nos escapa, son los precursores de la definitiva ruptura con la tradición y del nacimiento de la modernidad. La influencia del impresionismo y del postimpresionismo será vital en el desarrollo de los siguientes movimientos vanguardistas. Como no podía ser de otra forma, los impresionistas dejaron paso a un grupo de artistas que, más tarde, se denominaron «postimpresionistas» (¡no se rompieron mucho la cabeza con el nombre!). En general, estos autores, al igual que sus predecesores, utilizaron colores vivos, pinceladas densas y temas basados en la vida real, pero dieron un paso más en cuanto a incluir en su pintura emoción y expresión, y mostraron su particular visión subjetiva del mundo. Estamos hablando de nada más y nada menos que de pintores como Cézanne, Van Gogh, Gauguin y Seurat. ¡Seguro que te suenan!

En la segunda mitad del siglo XIX, los avances industriales, tecnológicos y científicos transformaron radicalmente la sociedad. Si tuviéramos que destacar el invento que ayudó más a transformar el arte, este sería la fotografía, ya que no solo supuso una nueva forma de observar la realidad, sino también de representarla de forma mucho más fidedigna de lo que antes había podido hacerlo la pintura. Ahora el

arte ya no tenía sentido como imitador de la realidad, eso ya lo conseguía (mucho mejor) la fotografía. De este modo, los artistas impresionistas y sus sucesores dejaban de estar atados a la realidad como fundamento de su trabajo y podían buscar nuevos medios, temas y técnicas. En este momento comienza a importar lo que el propio artista ve y siente, y cómo lo representa. Una vez que la mirada del artista cobra importancia, lo siguiente es la aparición en escena de la subjetividad. Esa subjetividad del creador que explora lo inconsciente, lo simbólico y lo oculto, dando forma a un universo y un lenguaje propios para mostrarlos al público.

DATO CURIOSO
¡Impresión!

El término «impresionismo» no fue ideado por los pintores de este nuevo movimiento, sino que, sorprendentemente, fue tomado de un comentario despectivo del crítico de arte Louis Leroy.

Para darte a conocer como pintor en Francia solo tenías un camino: exponer en el Salón de París. En este conocidísimo salón, un jurado compuesto por pintores miembros de las academias seleccionaba a los participantes que mostraban en su obra un gusto por lo más clásico y tradicional. Ante esto es normal que se creara el Salón de los Rechazados, donde sí se podía mostrar el arte que estaba lejos del encorsetamiento de la academia. Este nuevo salón de artistas independientes supuso un gran ataque contra la férrea tradición y el viejo sistema regulado por la Academia. A partir de ahora los artistas podían realizar sus propias exposiciones al margen del control oficial academicista, y explorar así nuevos esquemas y mostrar su arte sin censura. Así pues, en 1874, en un local cedido por el fotógrafo Nadar, se abre la primera exposición impresionista. Fue un gran éxito de convocatoria, acudieron 3.500 visitantes, pero todo era demasiado moderno para los allí presentes, y las burlas fueron generalizadas. Entre las obras de Camille Pissarro, Alfred Sisley, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas o Berthe Morisot, destacó una en particular: una vista del puerto de El Havre amaneciendo pintada por Claude Monet. Ante esta obra titulada Impresión, sol naciente, el crítico Louis Leroy escribió en tono de mofa: «Al contemplar la obra pensé que mis gafas estaban sucias. ¿Qué representa esta tela? […] El cuadro no tenía derecho ni revés […] ¡Impresión!, desde luego produce impresión. […] El papel pintado en estado embrionario está más hecho que

esta marina». Los autores allí presentes inmediatamente tomaron prestada esta fórmula despectiva para bautizar el nuevo movimiento. Desde ese momento se llamarían, llenos de orgullo e ironía, impresionistas.

La influencia picassiana

La relevancia de Pablo Picasso (Málaga, 1881 – Mougins, 1973) en la historia del arte va mucho más allá de su protagonismo cubista, pues es uno de los artistas que más ha influido en el arte contemporáneo. Es el ejemplo perfecto del artista experimental, que, ligado al pasado, mira hacia el futuro. Y, además, tiene mucha culpa de que el arte contemporáneo sea lo que es.



El trabajo de Picasso no puede encuadrarse en un estilo concreto. Su liberta d estilística lo impulsaba a pasar de un estilo a otro sin transición alguna, con lo que dejó una enorme producción de sus múltiples etapas: azul, rosa, negra, cubismo, surrealismo… Nunca se había visto un artista capaz de producir tantas obras, de técnicas tan diferentes, con materiales tan variados y con esa curiosidad insaciable. La influencia picassiana queda patente en el ámbito del arte contemporáneo más pasional, físico y material. Su figura marcó un antes y un después para las nuevas generaciones de artistas y su influencia puede rastrearse con facilidad en el arte más actual. Artistas como Sigmar Polke, Roy Lichtenstein, Richard Prince o Jeff Koons reinterpretaron sus obras; otros, como Andy Warhol o David Hockney, homenajearon su estilo; fue fuente de inspiración pictórica para Jean-Michel Basquiat; una especie de modelo vital para artistas como Miquel Barceló; y hasta algunas de sus citas fueron

convertidas en arte, como «Los malos artistas copian, los buenos roban», de la mano de Banksy. Picasso hizo que muchos autores tuviesen verdaderas ganas de convertirse en artistas, y luego cada uno de ellos escogió su particular manera de acercarse a él y a su inabarcable trabajo. Pero no solo hay pintores influenciados por Picasso. Muchas ramas del arte y la cultura se vieron atraídas por la picassomanía, como, por ejemplo, el cineasta Orson Welles o el arquitecto Frank Gehry. Y es que ya lo decía la madre del artista cuando era pequeño: «Si te haces soldado, llegarás a general; si te haces cura, llegarás a papa». Él quiso ser pintor y llegó a ser Picasso.

Pero volvamos de nuevo a la historia que nos trae aquí. En menos de medio siglo vivimos el nacimiento de una serie de movimientos y grupos en torno a la idea común de la ruptura con el convencionalismo y la transgresión. Entre las vanguardias históricas destacan el fauvismo, el expresionismo, el futurismo, el cubismo, la abstracción, el suprematismo, el neoplasticismo, el dadaísmo y el surrealismo. Estos movimientos, que para nada se suceden linealmente de forma cronológica, no coincidirán estéticamente y su experimentación presentará diferentes formas de investigar con el color, las formas y la composición. Pero, entre sus muchas diferencias, existe un rasgo común que definió a todas estas vanguardias: la búsqueda de un nuevo lenguaje artístico basado en una nueva interpretación de la realidad, fruto del rechazo a las corrientes pasadas. El fauvismo buscará el énfasis expresivo cambiando los colores naturales por tonos vibrantes y enérgicos, que vemos representados en los marcados trazos de Henri Matisse. El expresionismo convierte la vanguardia en pura emoción y muestra los sentimientos de forma desgarradora. Una expresión cargada de simbolismo y violentos colores que, en ocasiones, parece que nos grita, como la obra de Edvard Munch. El futurismo se centró en la representación del movimiento y la velocidad, prueba de ello son los «dinamismos» de Umberto Boccioni. El cubismo quiso plasmar en dos dimensiones la multiplicidad de los puntos de vista de cada objeto, y se apoyó en la geometría y el collage. Los cubistas, con Pablo Picasso a la cabeza, presentan la ruptura definitiva con la pintura tradicional. El arte abstracto expresa las pulsiones más internas, que poco tienen que ver con lo figurativo y reconocible. Formas como las de Kandinsky, que parecen no significar nada y que en realidad lo significan todo. Los suprematistas, encabezados por Kazimir Malévich, evitan cualquier referencia de imitación de la naturaleza y recurren a módulos geométricos: un arte no descriptivo que busca reducir todo el universo a un círculo o un cuadrado. El neoplasticismo intenta destacar la bidimensionalidad de la superficie del lienzo con el fin de expresar su ideal basado en la pureza y el equilibrio. Línea y color unidos en el mismo espacio, sinónimo de arte puro para Piet Mondrian. El dadaísmo representaba la antítesis del racionalismo, un sinsentido que se vale del caos y el azar para lograr la belleza a

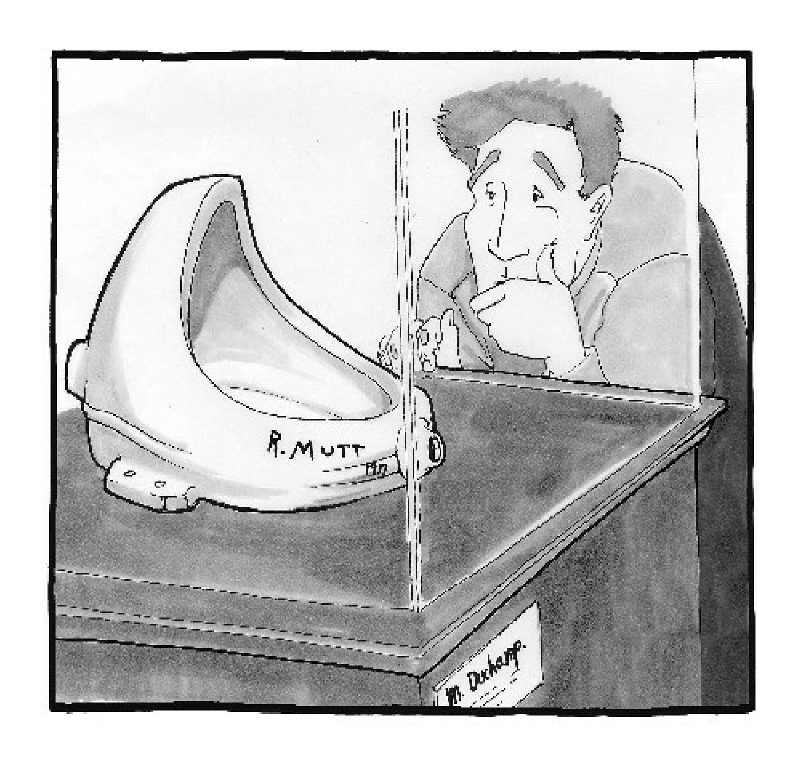
través de lo imperfecto. Irónicamente, los objetos dadá de Marcel Duchamp se convirtieron en un adelanto de arte conceptual. Los surrealistas viajaron más allá de la realidad visible a través del subconsciente y los sueños, habitados por nuestros miedos y pasiones. Obras como las de Salvador Dalí nos hacen soñar despiertos.

Y como una imagen vale más que mil palabras, mi recomendación es que anotes todos estos nombres de artistas y corrientes, y hagas una búsqueda por internet para hacerte una idea exacta de lo que hablo. Por supuesto, si tienes la oportunidad de ver las obras en directo, ¡mejor que mejor!

Un urinario convertido en arte

El famoso urinario, que el artista francés Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, Francia, 1887 – Neuilly-sur-Seine, Francia, 1968) envió a una exposición de Nueva York en 1917, es considerado la obra de arte más revolucionaria e influyente del siglo XX. Este simple urinario de porcelana firmado con el seudónimo R. Mutt, que tenía como título Fuente, evidentemente fue rechazado por el jurado de la exposición (al que Duchamp pertenecía). Pero la «broma» se le fue de las manos, y creó la obra que dio origen al arte conceptual. Con este urinario, Duchamp inició una auténtica revolución en el mundo, pues demostró que cualquier objeto podía considerarse una obra de arte con tan solo ser declarado así por el artista y situado en el contexto adecuado (galería, museos, bienal o feria de arte). Como puedes imaginar, esta Fuente dio mucho juego y ha sido interpretada de infinidad de maneras a lo largo de sus más de cien años de edad. Unos la consideran una alegoría de la situación geopolítica de 1917, hay quien le ve parecido a una Madonna o a un buda, otros afirman que representa el útero de una mujer e incluso algunos ven en ella una nueva versión del mito de la lluvia dorada de Dánae.

Exhibir un urinario como obra de arte es una maniobra que se conoce como «readymade» u «objeto encontrado», un arte realizado con objetos ya existentes que no se consideran artísticos. La idea de que cualquier objeto puede ser arte pone de relieve la importancia de las instituciones en su validación y aleja aún más a un nuevo modelo de artista de la artesanía. Es la primera vez que el artista deja de lado sus habilidades manuales para dar más importancia al trabajo intelectual.

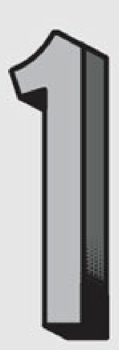


Además, es probable que la Fuente atribuida a Marcel Duchamp no fuera suya, sino que se tratase de un regalo de su autora Elsa von Freytag-Loringhoven (Polonia, 1874 – París, 1927), conocida como la baronesa Dadá. La alarma saltaba en 1982, al encontrarse unas cartas de Duchamp dirigidas a su hermana Suzanne. En ellas escribía: «Una amiga, empleando el seudónimo de Richard Mutt, me envió un urinario de porcelana a modo de escultura para ser expuesto; como no tenía nada de indecente, no había ningún motivo para rechazarlo». Gracias a esta correspondencia, todo hace pensar que el urinario en cuestión fue enviado por la artista polaca para su exhibición. Y que la Fuente, una de las obras de arte más importantes del siglo XX, quizá no es obra de Duchamp, sino de Elsa.

Con el final de la Segunda Guerra Mundial, el arte moderno va dejando paso a una auténtica revolución de nuevos lenguajes y soportes, con lo que comienza el momento del arte contemporáneo. La llegada del desarrollo del capitalismo y el auge de la sociedad de consumo convierten el arte en un objeto más de especulación y el coleccionismo se dispara. El juego del mercado del arte había cambiado. Hasta entonces, para evaluar una obra se tenían en cuenta elementos formales como el color, la perspectiva o el movimiento. Pero ahora las obras requerían otro tipo de preguntas, casi filosóficas. ¿Esto es arte?, ¿cómo podemos saber que es arte? y ¿quién decide que esto es arte? Se había abierto la puerta del «todo vale» en el arte. La idea, la acción, su elección y la experiencia cobraron más importancia que la manufactura de la obra en sí. Ahora crear de cero una obra de arte contemporáneo no supone un valor

añadido, y, por el contrario, apropiarse de un objeto y darle un nuevo significado artístico revaloriza la pieza. La belleza queda relegada a un segundo plano, y el arte ya no tiene que ser precisamente bonito: tiene que transmitir. De ahí que requiera una mayor atención por parte del espectador e incluso su participación activa. Y, para que el arte nos haga mover cuerpo y mente, qué mejor que bucear en nuestras emociones interiores y en nuestros deseos incontrolables.

Después de realizar este pequeño recorrido por los antecedentes del nacimiento del arte contemporáneo… ¡ya estamos preparados! Ha llegado el momento de empezar a pecar.



LA AVARICIA

DAMIEN HIRST
JEFF KOONS
ANISH KAPOOR

Si nos fijamos en el mundo de hoy en día, nos daremos cuenta de que no hemos cambiado demasiado en relación con nuestros antepasados. Por supuesto, no hablo de los avances tecnológicos, médicos o científicos, sino que me refiero más bien a que nuestros miedos son parecidos, y nuestras debilidades, las mismas. La avaricia, por ejemplo, aterraba a nuestros antepasados y era habitual encontrarla ilustrada en templos, esculpida en palacios y expuesta en centros artísticos. En la actualidad son internet y la televisión el escaparate donde vemos reflejado ese pecado a diario: personas que amasan grandes fortunas realizando actos por los que en el pasado habrían sido condenados a arder en el infierno. Así que, como puedes ver, desde las primeras civilizaciones hasta nuestros días, la presencia y la influencia de la avaricia han dado forma a las acciones humanas de todas las épocas.

Hoy, paradójicamente, la avaricia no está del todo mal vista. Con frecuencia, muchos apelan a ella lanzando al aire la siguiente pregunta: ¿quién no busca su propio beneficio? Y es que el ser humano siempre quiere más, no se conforma con poco y permite que prolifere una sociedad demasiado materialista, absorta en sí misma y entregada al individualismo. Una sociedad cuyos individuos van en busca de una máxima aspiración: mejorar en lo personal y en lo profesional. Hasta tal punto que podríamos decir que la avaricia forma parte de la condición humana, una atracción que se convierte en un problema cuando se transforma en algo obsesivo. En ese momento, llegada la obsesión, la avaricia hace que perdamos el sentido de la realidad centrándonos solo en nosotros mismos.

En una época en la que la ambición se ha convertido en un método de superación, hay que tener cuidado al determinar dónde está la frontera. Una cosa es superarse a sí mismo y otra, muy distinta, es pasar por encima pisando a los demás. La avaricia es un deseo excesivo por la búsqueda de riquezas, poder y estatus. Este sentimiento se aleja de los valores éticos de la sociedad y está guiado por un deseo egoísta de poseer más de lo que realmente es necesario o justificable, relacionado principalmente con el afán desmedido de poseer dinero y riquezas para uno mismo. Una acumulación de bienes materiales que, en ocasiones, pueden llenar un vacío interior o calmar los miedos ante un futuro incierto, pero que siempre trae consigo una frustración que eleva el ansia por poseer.

Visto lo visto, es casi imposible pensar que la avaricia no está involucrada en el negocio multimillonario del arte. Un negocio que en ocasiones sitúa la importancia del dinero por encima de los intereses artísticos y culturales. Y es que avariciosos hay en todas partes.

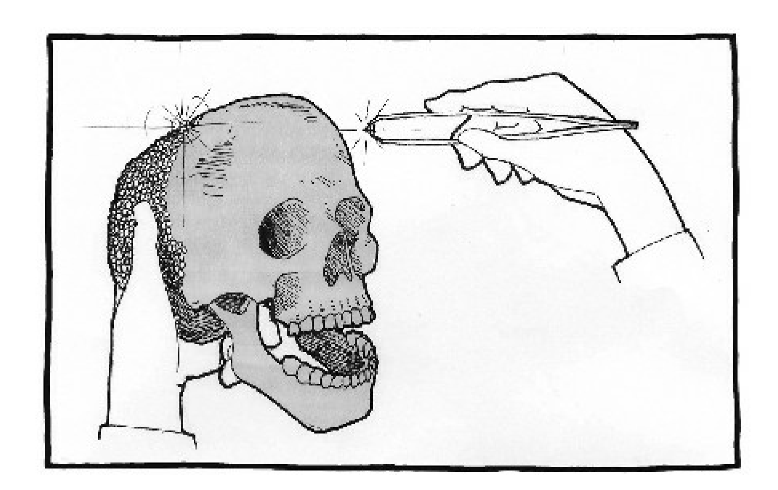
Damien Hirst

Si tuviéramos que elegir una obra dentro del arte contemporáneo que representara a la perfección esta desmedida atracción por la fama, el poder y el dinero, sin ninguna duda sería el cráneo recubierto de diamantes de Damien Hirst.

El artista Damien Hirst (Bristol, 1965) es el miembro más destacado de The Young British Artists, un grupo de artistas contemporáneos guiados por la galería Saatchi que dominaron la escena del arte en Reino Unido durante la década de 1990. Es uno de los artistas vivos más cotizados, y su popularidad comenzó con una serie de obras de arte cuyos protagonistas eran animales sumergidos en tanques de formol. En esta serie se incluye su famosa obra The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living (La imposibilidad física de la muerte en la mente de algo vivo) (1991), que le llevó a ganar el Premio Turner, y que presenta a un tiburón tigre embalsamado dentro de un tanque de vidrio lleno de formol. Después de ser taxidermista de tiburones, vacas o corderos y de pintar algunos de sus famosos cuadros de puntos y mariposas, en 2007 Hirst creó su obra For the Love of God (Por el amor de Dios), una calavera humana realizada en platino en la que se hallan incrustados 8.601 diamantes perfectamente cortados y pulidos. La calavera, inspirada en una pieza de origen azteca que se conserva en el British Museum de Londres (o, como denuncia el artista John LeKay, basada en el cráneo cubierto de cristales que él había realizado en 1993), nos habla de la vida y la muerte, uno de los temas principales del artista británico. Sin embargo, lo cierto es que este cráneo de un varón de treinta y cinco años que vivió en la Europa del siglo XVIII, y que ahora luce tuneado gracias a miles de brillantes, esconde mucho más.

Con un coste de producción de unos 20 millones de euros y un precio de venta de 72 millones, la magnánima obra de Hirst se convertiría en la más cara que un artista ponía a la venta. La suma de los diamantes que componen la escultura alcanzaba un total de 1.106,18 quilates, incluida su pieza principal, una piedra rosada de 55 quilates que reposa en la frente de la calavera. Londres fue la ciudad donde se expuso la obra por primera vez en busca de un comprador, para rematar la jugada perfecta, ya que la compra de la calavera haría subir la cotización de Hirst como artista y lo convertiría en

el autor de la obra de arte contemporáneo vendida más cara en el mundo. Dicho y hecho, Por el amor de Dios, tras el interés mostrado por populares personajes como el cantante británico George Michael, fue finalmente adquirida por un grupo de inversores que pagó 77 millones de euros por hacerse con ella. Pero esta operación, que catapultaba aún más la carrera del artista inglés, escondía la compra encubierta de su propio creador. Y es que en el consorcio de inversores que adquirió la calavera diamantina participaba el propio Hirst compinchado con uno de sus galeristas. Una manipulación del mercado en toda regla: comprar parte de tu propia obra para conseguir la venta con el mayor precio alcanzado por un artista vivo y convertirte en una leyenda. Un plan casi perfecto.



La escultura Por el amor de Dios, sin duda alguna, se ha convertido en uno de los sinónimos más adecuados para el pecado que nos ha traído aquí, la avaricia, y es que reúne la utilización de diamantes, la piedra preciosa por excelencia, como material principal, acusaciones de plagio por parte de otro artista y un juego especulativo orquestado para alcanzar la fama.

DATO CURIOSO
Galerías de arte

Hace tiempo que los marchantes de arte dejaron de ser comerciantes ambulantes marginales y carentes de prestigio. Aparece un nuevo modelo de agentes que no solo trabajan como intermediarios en la comercialización de las obras de arte, sino que son capaces de influir en el mercado.

Las galerías de arte se han convertido en un engranaje fundamental en el mercado artístico contemporáneo. Estas son las encargadas de seleccionar a los artistas que representarán exponiendo, difundiendo y comercializando sus obras (por supuesto, a cambio de un porcentaje de las ventas). Una galería de arte es mucho más que un establecimiento comercial; debe también ser un lugar de debate, donde se informe y forme al artista y al coleccionista. El galerista no es solo un exhibidor, sino que también posee un factor muy importante como representante artístico, pues convierte sus galerías en destacados centros de sinergia cultural donde se reúnen artistas, críticos, coleccionistas y amantes del arte. La relación entre artista y galerista puede parecerse a la que existe entre dos amantes: durante cierto tiempo se apoyan, pero en muchas ocasiones este vínculo se rompe, con frecuencia por el éxito del artista, que abandona su primera galería para firmar un contrato con otra que posee un mayor círculo de negocio. Además, este sector se ha visto afectado por el auge de las galerías virtuales, que ofrecen una nueva forma de venta online de obra de arte. Un nuevo escaparate con la capacidad de llegar a muchos más coleccionistas con un solo clic. A todo lo anterior habría que sumarle el uso de diferentes herramientas online de autodifusión y promoción propia por parte de los artistas, por ejemplo, las redes sociales; o para la venta de sus piezas, como las galerías online. Factores que han hecho que actualmente la figura del galerista sea menos necesaria para lograr el éxito.

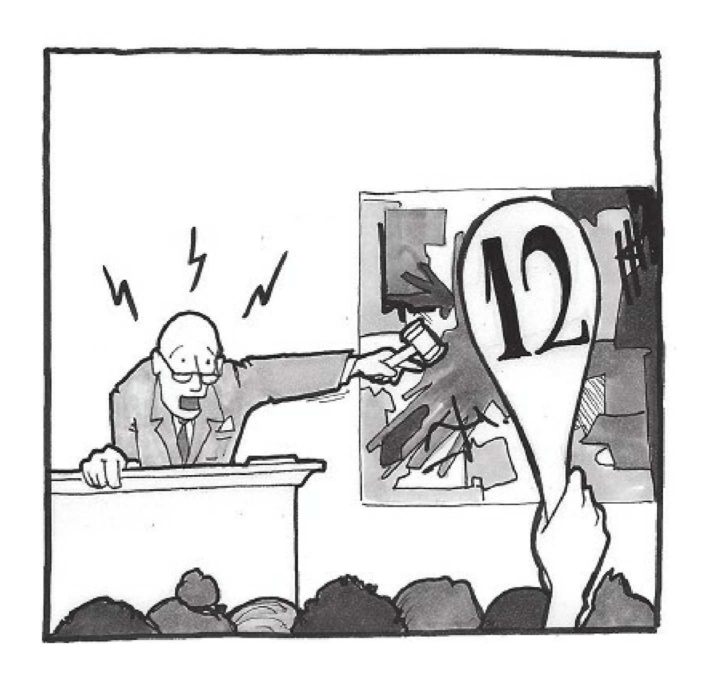
Pero el olfato de Damien Hirst para los negocios no acaba aquí. Tras ser elegido por la revista ArtReview como la figura más poderosa del arte contemporáneo, decidió desafiar a las galerías de arte que vendían su obra en exclusiva y, por si fuese poco, también se atrevió a enfrentarse cara a cara con la crisis económica. Pero ¿cómo lo hizo? En 2008, en pleno derrumbe del sistema financiero mundial, Hirst decidió subastar 223 obras en la casa de subastas Sotheby's de Londres, sin contar con sus galerías como intermediarias habituales. Se trataba de la primera vez en la historia en la que un artista presentaba directamente sus obras para ser subastadas sin pasar antes por una galería, coleccionista u otro intermediario. La polémica estaba servida, ya que los propios coleccionistas y las galerías del artista se vieron, en cierto modo, obligados a pujar para elevar la venta de las obras y asegurar así el éxito de la subasta, lo cual garantizaría que la cotización de las obras, coleccionadas por unos y comercializadas por otros, no bajara. El resultado no podía ser otro y la subasta fue un

éxito a pesar de la crisis. Hirst recaudó, sin tener que repartir ganancias con la galería intermediaria, a la que se quitó de encima de un plumazo, más de 130 millones de euros, diez veces más de lo previsto. Además, cuestionó la vigencia de las galerías de arte como canal de venta casi exclusivo dentro del mundo del arte actual.

Algunos dijeron que la subasta de 2008 no era otra cosa que un gran timo y que, en realidad, muchas de las piezas nunca se llegaron a pagar, pues todo formaba parte de un montaje orquestado por Hirst y sus galeristas. Estas y otras acusaciones de ventas y cotizaciones falsas han sobrevolado la carrera del artista británico, pero hay que admitir que, si estuvieran en lo cierto y todo fuera un montaje, como estrategia, si bien cuestionable, no le ha ido nada mal. No hay más que consultar la lista de los personajes más ricos del Reino Unido, publicada en 2017 por The Sunday Times, que tasó en 325 millones de euros la fortuna personal del artista.

DATO CURIOSO
Casas de subastas

Las casas de subastas, al igual que las galerías de arte, son uno de los principales ejes del mercado artístico. Las ventas se realizan a través de subastas convencionales, generalmente públicas, donde la competencia es directa. Es decir, el comprador que realice la puja más elevada se lleva la obra; en otras palabras, el que pague una mayor cantidad de dinero será el nuevo dueño del lote u obra subastada. En esta venta de productos artísticos al mejor postor, el subastador estudia las cotizaciones de las piezas para encontrar el precio justo de compraventa, marcado por la oferta y la demanda. A este trabajo de tasación le acompañará el de promoción, marketing y comercialización, por el que la casa de subastas recibirá una comisión de la venta. En el ámbito internacional, Sotheby's y Christie's suponen en la actualidad las entidades más carismáticas y reconocidas.



El jugueteo con el mercado del arte en su propio beneficio no es la única polémica que ha perseguido a Damien Hirst durante su carrera, pues ha sido acusado incluso de robar varias de sus ideas a otros artistas, y cuenta con un gran número de demandas por plagio y apropiaciones. Entre estos artistas afectados encontramos a Larry Poons, quien realizó varios cuadros de puntos que le catapultaron al éxito antes de que Damien Hirst realizara los suyos (sospechosamente similares a los de Poons). Hirst fue también denunciado por el artista canadiense Colleen Wolstenholme tras copiarle su pieza Medicine Cabinet. Norman Emms vio cómo copiaba su modelo biológico de plástico, el artista británico LeKay ya incrustaba cristales en calaveras mucho antes de la llegada de For the Love of God y hasta su tiburón tigre en formol se parece mucho al que exponía en un escaparate de Londres el artista y electricista Eddie Saunders. Sin embargo, Damien Hirst justifica su atracción por el plagio en un tono irónico, y cita las palabras de Picasso: «Los buenos artistas copian, los grandes roban». Parece que nada puede parar su afán por escalar a lo más alto.

Lo cierto es que Hirst ha conseguido mantenerse en el candelero prácticamente toda su carrera. Creando expectación es uno de los mejores y, aunque luego la obra sea un gatillazo, consigue atraer siempre todas las miradas. Cada vez que parece morir artísticamente o una de sus piezas se lleva un revés (como su tiburón conservado en formol, que resultó ser tóxico al irradiar gases contaminantes o sus reiteradas acusaciones de plagio), Hirst renace como el ave fénix con una pieza más grande, más cara y más polémica. No debemos olvidar que se trata de un experto en desatar polémicas y hacer caja. Un claro ejemplo es la composición El viaje milagroso, con el que el artista británico la ha vuelto a liar. A la entrada del hospital Sidra de

Doha, en Catar, Damien Hirst ha colocado 14 esculturas de fetos humanos. Las enormes esculturas de bronce, de 216 toneladas, simulan fetos dentro del útero materno. Describe con todo detalle este «viaje milagroso» que muestra la fecundación paso a paso hasta la llegada del nacimiento, representado por una última escultura de un bebé de 14 metros. El conjunto fue instalado en 2013, año en el que debía ser presentado, pero ante las protestas y el escándalo por representar figuras humanas en territorio islámico, las autoridades decidieron cubrirlas y alegar que los fetos se tapaban para no dañarlos durante la construcción del hospital. Tras terminar las obras de construcción en 2018, las esculturas por fin vieron la luz. Y Hirst volvió a los titulares con sus declaraciones: «Son las primeras esculturas de desnudos en Oriente Medio. Es muy valiente».

Otro punto controvertido de su trabajo es el hecho de pertenecer a un selecto grupo de artistas que amasa grandes fortunas, junto con Jeff Koons o Takashi Murakami, mientras que sus obras son producidas por numerosos empleados que no gozan de esta situación económica tan holgada. El propio Hirst, en su empresa Damien Hirst Science Ltd., cuenta con un centenar de empleados que trabajan de forma industrial creando sus obras. En este sentido, se está abriendo un acalorado debate en el mundo del arte actual al juzgar el grado de implicación de un artista en la producción de sus obras. Hoy en día el concepto de la obra artística se ha convertido en su principal valor y se ha dejado en un segundo lugar la función del artista como artesano, como aquel que materializa sus ideas con sus propias manos. Damien Hirst, de hecho, ve el acto creativo como la concepción de la idea y no como la ejecución de esta. Afirma, incluso, que el arte sucede en la cabeza. Bienvenidos a la «autoría intelectual».

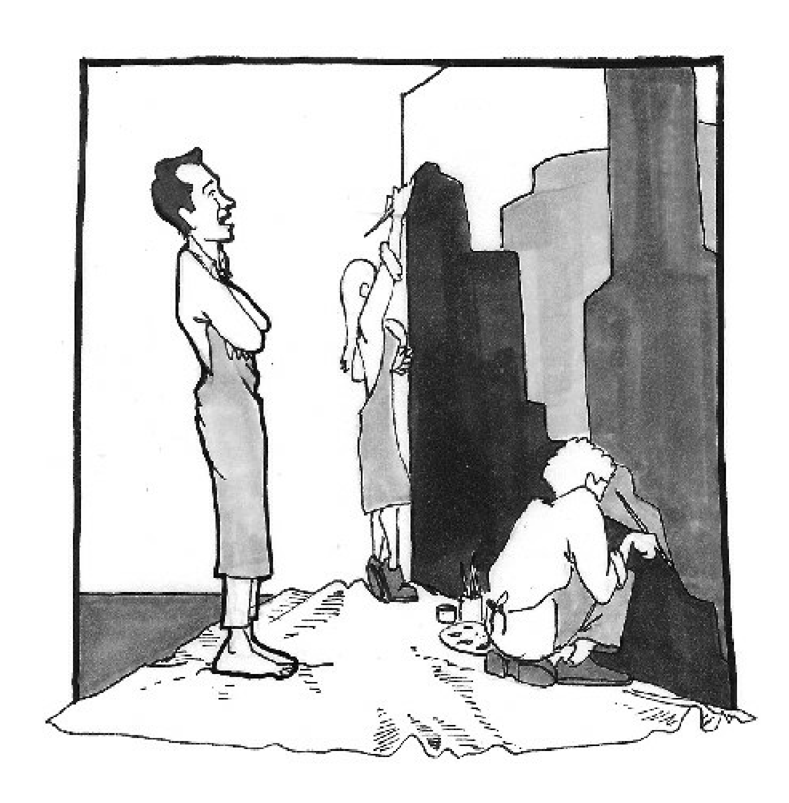
Jeff Koons

Jeff Koons (York, Pensilvania, 1955) es otro de los artistas que encarna las dudas estéticas y económicas que plantea hoy en día el arte contemporáneo. Sin duda, se trata de un alumno aventajado de Andy Warhol que ha transformado su arte en un negocio enfocado a la búsqueda constante de reconocimiento y riquezas.

En su gigantesco estudio del barrio de Chelsea (Londres), Koons cuenta con una legión de asistentes y trabajadores repartidos por diferentes habitaciones. Cada una de estas estancias se dedica a esculturas, pintura, maquetas o futuros proyectos, y hasta cuenta con un laboratorio de alta tecnología lleno de gadgets artísticos. A sus trabajadores los define como los dedos de una mano y afirma que él es el responsable

de cada detalle del proceso. Pero la pregunta que nos surge a todos es la siguiente: ¿hasta qué punto un artista puede utilizar a colaboradores en su taller sin que esto desvirtúe la autoría de las obras?

Koons fue el primer artista plástico en contratar a un relaciones públicas para darse a conocer en la década de 1980. Se abría así una nueva etapa en el arte contemporáneo donde el marketing, en algunas ocasiones, se convertía en una pieza clave, situada incluso por encima del talento. La carrera de Koons, desde sus comienzos, ha estado marcada por la autopromoción, el marketing, las alianzas estratégicas con museos, la equiparación marca-artista y la producción a escala industrial de sus obras. Resulta también muy curioso que, aun contando con una formación artística, Koons trabajara como corredor de bolsa en Wall Street antes de establecerse como artista. Tal vez fuera esta experiencia la que le mostrara el camino que debía tomar su futura carrera en el mundo del arte, pues parece obvio que para sostener este tinglado se requieren de ciertas dotes de hombre de negocios y aptitudes comerciales. De hecho, es uno de los artistas vivos más cotizados del mundo, y se ha disputado en varias ocasiones el primer y segundo puesto con Damien Hirst.



Muchas de las cosas que hoy definen el arte han sido promovidas por el propio Koons, como el culto a la popularidad, el coqueteo con las marcas de lujo o el abuso de la publicidad. Su matrimonio con la actriz porno italiana Cicciolina multiplicó su fama. Con ella protagonizó Made in Heaven, una gran serie de pinturas, esculturas y fotografías que dio la vuelta al mundo y en la que se muestran todo tipo de posturas sexuales.

Koons comenzó a darse a conocer como artista con el reciclaje de objetos readymade (arte encontrado) como aspiradoras o balones suspendidos en líquido —inspirado, seguramente, en otros artistas que lo hicieron primero, como Duchamp con su famosa obra Fuente que colocaba un urinario en medio de un museo—, pero pronto pasó de un arte más conceptual a lo kitsch monumental. Sus célebres objetos-globo de acero pulido y dimensiones mastodónticas definen perfectamente este nuevo camino, protagonizado por piezas inofensivamente entretenidas y llamativas que pronto brillarían en las ostentosas entradas de bancos, museos y empresas de todo el mundo, como los multicolores y relucientes Tulipanes, que se exhiben en el exterior del Guggenheim de Bilbao. A partir de aquí, su trabajo siguió una línea argumental que mostraba la exaltación de todo lo superfluo, la locura consumista y la comunicación de masas. Su obra critica el consumismo de forma satírica y cómica, mientras el propio artista se zambulle en esta fiebre capitalista. Para ello sus piezas siguen estando protagonizadas por objetos cotidianos sin aparente valor que son transformadas en obras artísticas carentes de su antigua función para lucir en grandes museos, fundaciones y galerías. Es curioso como el trabajo de Jeff Koons provoca una especie de burla al ámbito consumista, mientras se convierte en un objeto de deseo para todos aquellos que representan este sector.

DATO CURIOSO
Kitsch

Lo kitsch se asocia al consumismo, lo cursi y lo hortera. Un estilo extravagante, con predominio del color y las formas, así como de elementos llamativos. Sería lo contrario al minimalismo, pues apuesta por el lema «más es más». La Real Academia Española lo deja claro: «Estética pretenciosa, pasada de moda y considerada de mal gusto».

El término kitsch comenzó a utilizarse en Alemania entre 1860 y 1870 para definir bocetos y dibujos de baja calidad, que se comerciaban fácilmente gracias al deseo de aparentar de la nueva y adinerada burguesía

de la época. Se definió como pretencioso, vulgar y nada elegante, pero a principios del siglo XX tuvo un gran éxito. Esta tendencia se hizo más fuerte en California con la llegada de una generación de nuevos ricos emigrantes provenientes de la industria cinematográfica. En su intento de imitar a la nobleza europea, construían y decoraban sus nuevas mansiones en Estados Unidos, mezclando a lo loco estilos tan diferentes como el gótico, el barroco o el rococó con antigüedades chinas y tapices medievales.

Como corriente artística, lo kitsch para unos es sinónimo de elemento decorativo y carente de contenido, mientras que para otros puede utilizarse para mostrar la ironía como forma de crítica social. Aun así, el espíritu kitsch está de plena actualidad y se ha extendido a otros ámbitos como la moda, el cine, la música y la decoración.

En este sentido, existe una anécdota muy curiosa: Koons regaló una gigantesca escultura a la ciudad de París en homenaje a las 130 víctimas de los atentados de noviembre de 2015. La obra, de bronce, acero inoxidable y aluminio pulido, que representa una mano que sostiene un ramo de globos de brillantes colores en forma de tulipanes, se convirtió en un regalo envenenado.

El regalito, de 11 metros de altura y un peso de 33 toneladas, traía consigo una serie de condiciones. La primera era escoger el emplazamiento, para el que el propio artista proponía un lugar excepcional: nada más y nada menos que el patio al aire libre entre el Museo de Arte Moderno y el Palais de Tokio, situado muy cerca del Sena y con vistas a la Torre Eiffel. Pero el Ayuntamiento de la capital francesa denegó esta petición, pues aducía «riesgos técnicos y patrimoniales». Además, la escultura traía más letra pequeña: Koons regalaba la obra, pero no su producción e instalación que, estimadas en 3,5 millones de euros, correrían por cuenta de la ciudad agraciada con su obsequio. Aunque esta cantidad fuera sufragada por una iniciativa privada (como se ha propuesto), ya sabemos que las actividades de mecenazgo están ampliamente desgravadas, por lo que parte de los costes terminarán siendo pagados por el contribuyente.

Este incómodo regalo fue inmediatamente rechazado por gran parte del mundo de la cultura en Francia, al que no convencía mucho su estética y nada sus intenciones. Una petición firmada por 23 personalidades del arte y la cultura, como el arquitecto Dominique Perrault, el cineasta Olivier Assayas, la coleccionista Marin Karmitz o el artista Christian Boltanski, exigía que la escultura no se instalase, y afirmaba: «Nos gustan los regalos cuando son gratis y sin condiciones» y describía la obra como: «Un

emblema de un arte industrial, espectacular y especulativo». Además, este malestar se confirmaba con un sondeo realizado por la publicación Le Quotidien de l'Art entre más de seiscientos profesionales franceses de la cultura. El resultado fue contundente: un 98% rechazó la obra, y calificaban la donación de oportunista, interesada y cínica. Aun así, tras dos años de polémica, París terminó tragando y encontró un hueco para instalar la obra junto al Petit Palais, un palacete construido para la Exposición Universal de 1900, pegado a los Campos Elíseos y a la Embajada estadounidense. Parece que al final Koons se volvió a salir con la suya.

La tónica general en los últimos años de su carrera ha sido la realización de numerosas exposiciones individuales y colectivas, premios y reconocimientos, campañas publicitarias con su foto sonriente, y será fácil toparnos con obras suyas en colecciones permanentes de museos de todo el mundo. Es importante destacar, sin embargo, que dentro del consejo asesor de algunos de estos museos, que compran y exponen sus obras, se encuentran varios de sus coleccionistas y galeristas, y con esta estrategia se aseguran que su cotización se mantenga o incluso aumente. Jeff Koons, al igual que hemos visto en el caso de Hirst, forma parte de ese grupo de artistas fieles y serviles al mercado, artistas con el propósito de amasar grandes riquezas sirviéndose de la especulación y de la ayuda de las instituciones museísticas, que también quieren parte del pastel.

El hecho de que un artista sea muy bueno, debido a su gran técnica, sensibilidad, innovación o espíritu crítico, no garantiza que llegue a la cima del éxito. Esto se debe a que en algunas ocasiones el criterio artístico queda relegado en favor de intereses mercantiles. La escultura más conocida de Koons, Balloon Dog (Orange), es un perro realizado con globos, como lo haría un payaso en una fiesta de cumpleaños, convertido en una escultura de acero inoxidable recubierta en color naranja brillante. Esta obra de más de 3,5 metros de altura se vendió por la friolera de 58,4 millones de dólares en una subasta de Christie's, en la ciudad de Nueva York. Este perro hinchable de color naranja rompió, con su venta en 2013, el récord mundial y se convirtió en la obra de arte más cara jamás vendida en una subasta por un artista en vida, con lo que desbancó a Damien Hirst. Hasta noviembre de 2018, Koons ostentó el primer lugar como el artista vivo con la obra más cara vendida, fecha en la que el pintor David Hockney le arrebató su récord con su obra Portrait of an Artist (Pool With Two Figures) que alcanzó en subasta la histórica cifra de 90,3 millones de dólares. Jeff Koons, sin embargo, volvió a recuperar su ansiada corona con su obra Rabbit, puesto que, en mayo de 2019, Christie's subastó un llamativo conejo metálico realizado en acero inoxidable con el que marcó un nuevo precio récord para un artista vivo tras venderlo por más de 91 millones de dólares. Aunque en los ojos de Koons parece que siempre

hay un símbolo de dólar ($), él siempre reitera que el arte nada tiene que ver con el dinero. Algo que no nos creemos mucho, aunque afirme que «El valor del arte no tiene nada que ver con la economía, sino con su capacidad de ser y transmitir vida. El arte puede dialogar con todas las Humanidades: Filosofía, Sociología, Psicología y Estética. Quiero decir, que todo el mundo se abre ante el arte y eso es lo que tiene valor».

Como hemos visto en su perro-globo, el tamaño para Koons sí importa. Las dimensiones de sus piezas son gigantescas y los materiales utilizados, carísimos. Otro ejemplo es su obra Play-Doh, en la que trabajó durante veinte años (sí, veinte), y que emula el material maleable con el que juegan los niños pero con cuatro metros de altura. Este montón de plastilina a escala Koons es otra de sus obras que cotiza a un precio desorbitado, con muchas críticas y detractores por ello. La polémica, que en ningún momento deja de perseguir a Koons, es también una de sus armas de autopromoción. Como decía Salvador Dalí: «Que hablen bien o mal, lo importante es que hablen de mí».

Por supuesto, también cuenta con varias demandas por derechos de autor. Recientemente ha sido condenado por plagiar en su escultura Fait d'hiver (1988) un anuncio publicitario de la marca de ropa Naf Naf realizado en 1985, y ha tenido que pagar daños y perjuicios a los titulares de los derechos de la imagen. Prácticamente la única diferencia que podemos ver entre una obra y otra, donde aparece una mujer tumbada en la nieve junto a un cerdo que viene a rescatarla con un barril en el cuello (se supone que lleno de aguardiente), es que la de Koons es una escultura a color, y la original, una fotografía en blanco y negro. Ya le había sucedido algo parecido en 2017, cuando cruzó la delgada línea entre la inspiración y el plagio. Su porcelana Naked resultó ser una copia de una fotografía de Jean-François Bauret. La escultura realizada en porcelana representaba a un niño y una niña de unos ocho años desnudos, prácticamente iguales y en la misma pose que la fotografía plagiada. Pero así es Jeff Koons: criticado por unos y alabado por otros.

Anish Kapoor

La avaricia, en su afán por poseer cuanto más mejor, además de la cantidad busca en ocasiones la exclusividad. No solo vale tener mucho, sino también ser el único que lo posee. Y, aunque parezca una broma, esto sucede con materiales como los colores en el mundo del arte. El artista Anish Kapoor (Bombay, 1954) desarrolló hace un par de años, en colaboración con una empresa aeroespacial, un material capaz de absorber

un 99,96% de luz: el negro más negro del mundo. El color, llamado Vantablack, además de ser un gran descubrimiento, se convirtió en algo así como «mi tesoro», ya que inmediatamente el artista lo patentó para su uso en exclusiva.

DATO CURIOSO
Vantablack

El Vantablack es una sustancia hecha a partir de nanotubos de carbono, estructuras tubulares con un diámetro de una millonésima parte de un milímetro, que se encargan de absorber hasta un 99,965% de la radiación de luz visible. Esta sustancia abre nuevos horizontes con sus múltiples aplicaciones, más allá de la pintura y la escultura, como el camuflaje de aviones espías o la absorción de la luz no deseada en telescopios y cámaras espaciales. Supone un importante descubrimiento, ya que puede imprimarse en cualquier superficie, ocultar todo rasgo volumétrico con su poder de absorción lumínica y lograr que sea extremadamente difícil distinguir las formas de un objeto tridimensional, pues hace que parezca ser totalmente plano. Esta nueva plástica de la oscuridad solo podrá utilizarse para equipos aeroespaciales, fines militares y en las obras de Anish Kapoor. El artista compró los derechos de uso exclusivo del pigmento más negro que cualquier negro para fines artísticos por una suma desconocida.

Pero ¿qué razones llevan a un artista a obrar así, guiado por una mentalidad más propia de la ingeniería industrial y el desarrollo de producto que del mundo artístico? Si algo queda claro, es que Anish Kapoor patenta este material para que nadie pueda utilizarlo en círculos artísticos e impedir así que su discurso y su negocio se vean perjudicados. Él afirma que lo ha patentado porque se trata de un proyecto en el que lleva trabajando varios años y aún está en fase de experimentación, pero detrás de sus excusas resuena el eco de palabras como «competitividad», «mercantilismo» o «monopolio».

El artista angloindio, con la compra en exclusiva de los derechos de este pigmento negro como un tizón, ha puesto en pie de guerra al mundo del arte. Sus compañeros de profesión lo ven como un acto egoísta sin igual en el sector artístico,

donde todos los colores se comparten. Ven totalmente injusto que Kapoor sea el único artista que pueda pintar con la sustancia más oscura que se conoce. Ya se sabe: compartir es vivir.

Pero, aunque pudiera parecérnoslo, Kapoor no es pionero en esto de monopolizar colores. En 1960 el creador francés Yves Klein patentó un azul mate conocido desde entonces como International Klein Blue (IKB). Sin embargo, el ejemplo de Klein dista del de Kapoor, ya que el primero patentó su azul sin darle exclusividad y poniéndolo al alcance de los demás artistas (aunque existan intereses económicos de por medio), mientras que Kapoor ha adquirido el pigmento con la restricción de que solo él pueda utilizarlo para fines artísticos. ¿Es ético que un artista tenga el control de un color? La respuesta ante este monopolio no se ha hecho esperar. El artista británico Stuart Semple ha lanzado al mercado su propia marca de pigmento rosa, el más rosa que se conoce actualmente. Esta pintura está al alcance de todo aquel que lo desee menos de Kapoor, ya que, cuando vas a comprar la pintura, que está disponible en venta online, es obligatorio firmar una declaración legal al final de tu compra en la que afirmas que no eres Anish Kapoor y que no estás afiliado en ninguna forma a él ni estás comprando el artículo en su nombre. Semple eligió desarrollar el color rosa como antítesis de Vantablack. Su rosa refleja la luz hasta convertirse en casi fluorescente. El pigmento PINK, de Semple, reflecta la luz, mientras que el de Kapoor lo absorbe. Prohibir solo a Anish Kapoor la compra de este pigmento es una cucharada de su propia medicina en toda regla. Pero la réplica de Semple a Kapoor no ha parado aquí, pues en su colorida guerra ha continuado desarrollando otros pigmentos como el verde más verde y el Black 2.0, que presume de ser la pintura más negra del mercado. Este acrílico mate y plano da un aspecto similar a Vantablack, pero no es el negro más negro del mundo… Ese solo es de Kapoor.

Anish Kapoor, indio de nacimiento y británico de adopción, dejó su India natal a los dieciséis años para estudiar ingeniería en Israel. Pero como las matemáticas no eran lo suyo, a los seis meses abandonó la idea y se matriculó en Bellas Artes en Londres, ciudad en la que comenzó a dar sus primeros pasos en el arte, sin saber que su fama le llevaría hasta ser nombrado sir. En 1991 fue el ganador del prestigioso Premio Turner, su obra se ha expuesto en museos como la Tate Modern o la Royal Academy of Arts y viajado a ciudades como París, Chicago, Río de Janeiro, Nueva York, Buenos Aires, Tokio, Ámsterdam, Milán o Tel Aviv. Su país adoptivo ha sabido proyectar su obra por todo el mundo y lo ha hecho hasta en el pasaporte británico, donde las esculturas de Kapoor ilustraron las páginas de su edición de 2015 bajo el lema «iconos de la cultura». Su obra, llena de espectacularidad y gran formato, juega siempre con el observador mediante la simulación y lo ilusorio, y para elaborarlas utiliza objetos que

se encuentran bajo el suelo, realiza obras con apariencia cárnica, piezas que reflejan el entorno, lo voltean o presentan un espacio sin fondo. La mayoría de las esculturas de Kapoor se convierten en instalaciones, y así completan y definen su significado. El arte contemporáneo ha transformado lo plástico en instalativo y ofrece a su consumidor una experiencia artística, algo de lo que se vale Kapoor para jugar con lo ilusorio. Además, para ello el artista cuenta con un arma única: su color negro, que hace desaparecer todo rastro de volumen en sus instalaciones artísticas y esculturas. Una forma de sorprender y descolocar al espectador.

DATO CURIOSO
Instalación artística

En el mundo del arte, las instalaciones ganan adeptos día a día y su presencia en museos, ferias, galerías y colecciones es cada vez mayor. Un género que surge en la década de 1960 y se caracteriza por desplegar diversos elementos en un espacio y un tiempo predeterminados.

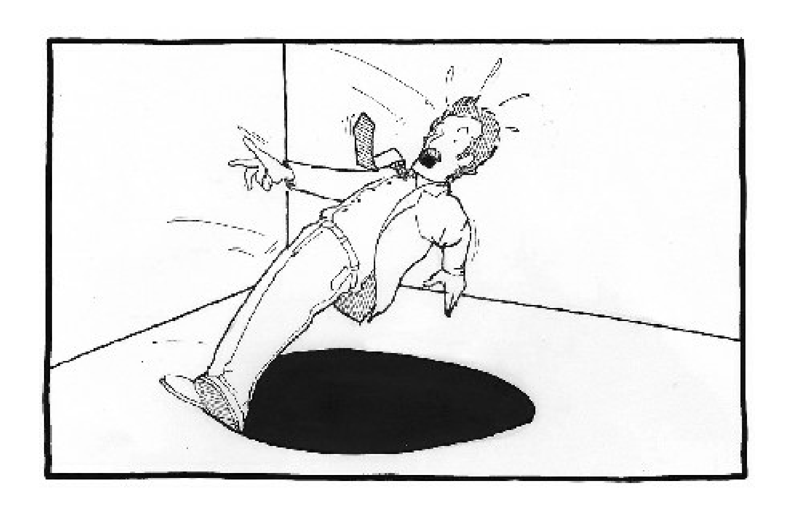
Por su carácter instalativo, en la mayoría de las ocasiones se trata de obras temporales o efímeras, ya que se suelen realizar específicamente para un lugar y un determinado momento. De acuerdo con su concepto y contexto, puede valerse de todo tipo de materiales, medios físicos, visuales o sonoros; incluso en ocasiones se hacen acompañar por otras disciplinas artísticas como la fotografía, el videoarte o la performance, manifestación artística que está estrechamente unida a la interacción con el espectador. En resumen, utiliza cualquier medio para crear una experiencia que despierte sentimientos y reflexiones.

La instalación artística no solo es el montaje de diferentes objetos que intervienen un espacio, sino también son las ideas que concibe y presenta el artista junto a lo que esta provoca en la interacción con el espectador. Es una forma experimental del arte que, además de exhibirse en unas coordenadas espaciotemporales, saca un objeto de un contexto para situarlo en otro y le da una utilización estética.

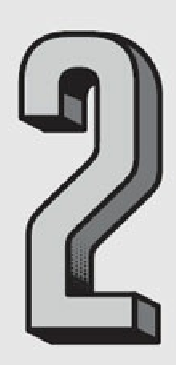
Anish Kapoor califica de «sofisticada» su relación con el dinero. Afirma: «No podemos dejarnos seducir por el dinero. Hay artistas que acaban haciendo obra sobre dinero. Eso me aburre. El dinero simplemente forma parte del contexto en el que se

desenvuelve tu obra. Nada más». Pero también asegura que el dinero no es solo una mera transacción, sino que influye en la forma de mirar. «Estás delante de una obra de cien millones y, además, de un picasso.» Y, como no podía ser de otro modo, Kapoor también tiene un mantra que repite como uno de sus principios básicos: un artista debe tener una gran ambición. Afirma que, sin ella, no merecería la pena dedicarse a la creación. Ambición por investigar, descubrir, crear…, pero también por poseer más y más.

No quisiera despedirme de este artista sin antes contarte una de las anécdotas más divertidas de la historia del arte contemporáneo, y es que en ocasiones lo ilusorio se vuelve de lo más real, y si no, que se lo cuenten a un hombre italiano de sesenta años que fue engullido por una de las obras de Anish Kapoor. La obra «devora visitantes», llamada Descenso al Limbo, se trata de un cubículo cuadrado en el que destaca un amenazante círculo negro en el suelo. El agujero, que parece interminable, surge del interés de Kapoor por reflexionar sobre la dualidad entre luz y oscuridad, interior y exterior, contenido e infinito. Lo que ocurrió fue que uno de los visitantes del Museo Serralves de Oporto quiso acercarse demasiado a la obra y cayó, literalmente, en el interior de la pieza. La instalación en cuestión, perteneciente a la exposición Anish Kapoor: Obras, Pensamientos, Experiencias, instalada en el Museo y el Parque de la Fundación de Serralves hasta enero de 2019, contaba con dos metros y medio de profundidad y estaba pintada a conciencia con Vantablack, lo cual creaba la ilusión de un abismo sin fin. El visitante, hospitalizado tras su traspié, tal vez quería resolver el misterio de si el círculo negro era realmente un pozo sin fondo o un trampantojo improvisado por el dueño del negro más negro sobre la faz de la Tierra, pero la comprobación le salió un poco cara. Aunque había carteles que advertían de que se trataba de un agujero real y que no se intentara caminar sobre él, la obra no contaba con vallas ni protección para el visitante, pues esto rompería la condición efectista y minimalista de la instalación. La pieza recuerda una de esas trampas que siempre le salían mal al Coyote cuando intentaba atrapar al Correcaminos en la mítica serie de dibujos animados Looney Tunes. Hoy en día parece que acudir a un museo se ha convertido en un deporte de riesgo en el que deberían existir señales de «¡Precaución! ¡Obra de Anish Kapoor! ¡Peligro de accidente!».



Como has podido ver, la avaricia está más que presente en el arte más actual. Convierte al artista en una marca, al mercado en un ambiente de pura especulación, a la obra en símbolo de estatus social y, en definitiva, al arte en un negocio del que solo podrán lucrarse los más avaros.



LA GULA

FERNANDO BOTERO
MU BOYAN
ERWIN WURM

La gula es un pecado singular, ya que suele captarse a primera vista mientras que los otros pecados pasan desapercibidos ante nosotros. ¿Quién puede saber si una persona es propensa a la envidia, la soberbia o la lujuria simplemente por sus rasgos físicos? Sin embrago, la gula, salvo en algunas excepciones, es un pecado que no solo está inscrito en el interior, sino también en el exterior. Además, se dirige contra tu propia persona, puesto que las consecuencias de engullir de forma desmedida recaen directamente en uno mismo y hacen que te encuentres hinchado, torpe, poco ágil y que te sometas a riesgos de salud y exclusión social. A priori no parece un pecado demasiado amigable, ¿verdad?

La gula ha cambiado de forma a lo largo de la historia, y ha pasado de pecado a enfermedad, de vicio voluntario a predisposición genética y de tentación de ricos a vicio de pobres. Este pecado capital ha vivido principalmente tres épocas protagonizadas por: la crítica religiosa, que sentencia que si no controlas tu pasión por la comida, cometes el pecado de la gula; la médica, que lo centra como favorecimiento y causa del riesgo de enfermedades; y la estética, que nos aleja del canon de belleza que impera en la actualidad.

En la Edad Media, la gordura era considerada algo positivo ya que, en medio de la escasez, estar obeso era un lujo solo al alcance de los más ricos y poderosos. En el periodo del Renacimiento (siglos XV y XVI), el canon ideal de belleza era estar pasado de peso, algo que llevaba implícito cierto prestigio. Gusto que continúa en el siglo XVII, como podemos ver en la pintura Las tres Gracias, del pintor flamenco Rubens, donde sus modelos lucen voluptuosas. Con la llegada de la Ilustración y la Revolución Industrial el cuerpo comienza a compararse con una máquina que debe estar engrasada y actuar con rapidez y eficacia, y dejar de lado la obesidad por torpe y lenta. Aun así, la época conserva la «barriga burguesa» como símbolo de superioridad económica para los caballeros. En el siglo XX la sociedad comenzó a ser más homogénea y las diferencias entre clases se fueron difuminando paulatinamente, aunque, como es obvio, no se borraron del todo; así, los obesos pasaron a tener su papel en circos y ferias como el extremo opuesto de lo que se consideraba normal. A partir de finales del siglo XX los prototipos de belleza comienzan a ser mujeres estilizadas y hombres espigados, que pronto nos acostumbraremos a ver en películas, anuncios y desfiles. Esta incansable y agotadora búsqueda de una anatomía con falta de peso y formas contorneadas nos acerca a extremos como la bulimia, la anorexia o

las operaciones de cirugía estética que, en ocasiones, son poco saludables. La Organización Mundial de la Salud (OMS) advierte tanto sobre los peligros de la obesidad (catalogada por esta organización como un «problema epidémico»), como de la estética actual de delgadez cada vez más extrema. Gran parte de la sociedad se siente desplazada de la etiqueta de normalidad por no alcanzar su peso «ideal».

Pero en los últimos años, movimientos como el body positive o la tendencia curvy han puesto de moda las mujeres con tallas grandes y curvas. Modelos, cantantes e influencers como Beyoncé o Kim Kardashian podrían estar mostrándonos la llegada de un nuevo canon estético curvy. Es posible que estemos ante una recesión a la belleza más clásica, a la que reivindicaba la Venus de Botticelli, algo más metida en carnes que la que había imperado estas últimas décadas. No hace tanto, nuestros abuelos y abuelas rechazaban la extrema delgadez y se preguntaban si esos jóvenes flacuchos se encontraban bien de salud. Quién sabe si en un futuro próximo volverá la moda de la mujer gruesa y el hombre fornido.

La respuesta ante este debate entre cuerpos más o menos gruesos por parte del arte, clara herramienta de reflexión de la sociedad actual, nos presenta un mundo excesivamente alimentado, habitado por personajes voluminosos que, en muchas ocasiones, realizan todo tipo de acciones extravagantes y ridículas que esconden una crítica mordaz e irónica.

Fernando Botero

Cuando pensamos en gordos que protagonizan obras de arte nos vienen a la cabeza las obras de Fernando Botero (Medellín, 1932). Su trabajo artístico se caracteriza por retratar y esculpir mujeres, hombres, animales y objetos variados marcados por un notable sobrepeso. Unos peculiares y rellenos protagonistas que se han convertido en su seña de identidad, con la que ha logrado ser uno de los pocos pintores capaces de revelar, incluso sin necesidad de firma, la autoría de sus propias obras. Ha conseguido dotar de una identidad inconfundible a su trabajo y ha hecho que este sea reconocible no solo por la crítica especializada, sino también por el gran público. Su seña de identidad se plasma en sus obras y trasciende a las mismas hasta el punto de acuñarse el término «boterismo» casi como una denominación de origen.

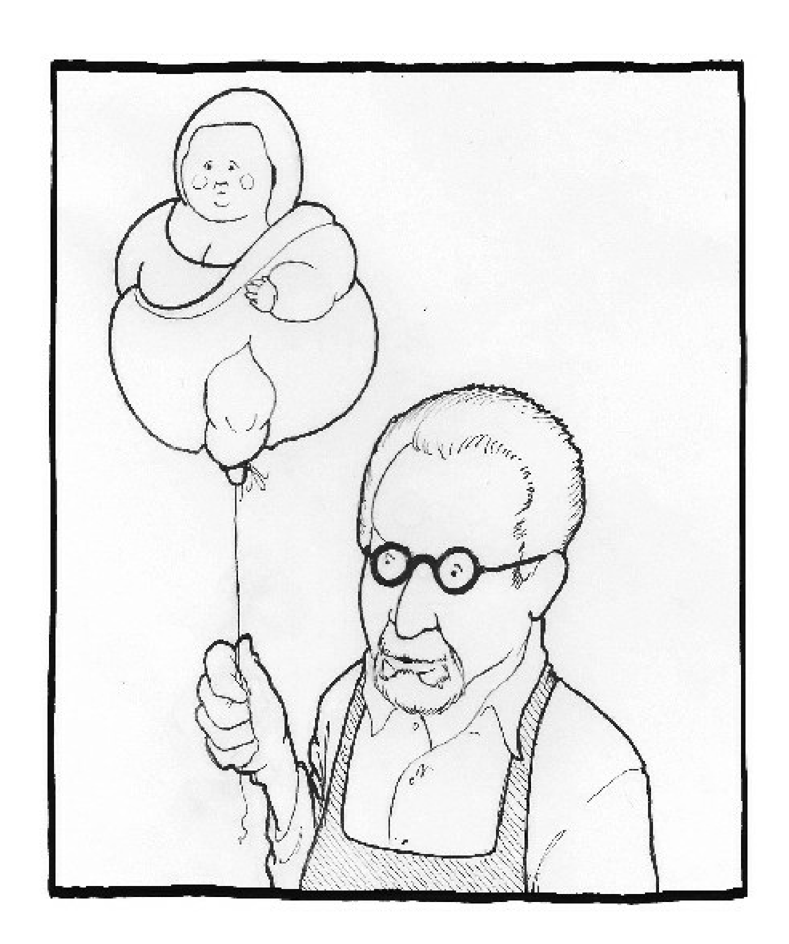
En 1956, cuando estudiaba en Ciudad de México nuevas influencias experimentando con el volumen a partir de bodegones, Botero descubrió su estilo tan característico. Fue en un parque mientras dibujaba una mandolina. Al hacer el hueco de este instrumento, parecido a una pequeña guitarra, se dio cuenta de que, si lo

empequeñecía, conseguía que la mandolina adquiriera proporciones monumentales. En ese momento el artista se percató de que había sucedido algo inusual: había encontrado una nueva forma de expresión, el principio de un estilo inagotable que continúa vigente hoy en día. En México, el segundo país con más obesidad del mundo, después de Estado Unidos, fue donde Botero tomó conciencia del poder del volumen. Tentado por las formas rebosantes se entregó completamente a esta obsesión. Un nuevo lenguaje que primero desarrolló en objetos, que forman sus bodegones, y que posteriormente trasladó a sus personajes humanos, que interactúan con estos objetos. Botero se apropió del volumen desorbitado y lo tradujo mediante un lenguaje propio, le dio una vuelta de tuerca, lo dotó de positivismo y le aportó incluso cierta sensualidad. Un hallazgo que, poco a poco, fue perfeccionando y puliendo, hasta crear su sello inconfundible.

Botero es abundancia visual, la gula de las formas. El trabajo del artista colombiano está impregnado de tal plasticidad que es casi como si fuera comida, arte comestible y sensual. Busca exaltar la vida y convierte el volumen en el protagonista, a través de lo plástico y lo monumental. Transforma la realidad mediante la magnificación de las formas, y, a pesar de ser un pintor figurativo, no es realista, sino que juega con la percepción del espectador en su realismo mágico. Sus figuras parecen cuerpos inflados que dejan de lado las características propias de un cuerpo gordo, como puede ser, por ejemplo, la flacidez de las carnes. Sus formas son esféricas y sus personajes y objetos parecen flotar como un globo lleno de aire. Logra un espacio donde las líneas y los volúmenes están en equilibrio, incluso aunque la experiencia nos confirme que la realidad sería totalmente diferente. Los corpulentos cuerpos de sus cuadros se mueven ligeros y armónicos y rompen las leyes de la gravedad.

Aunque nos parezca curioso, el estilo de Botero no tiene que ver tanto con la gordura como creemos. Cuando él dice que jamás ha pintado un gordo en su vida, no está de broma. Para afirmar que en sus cuadros hay personajes y elementos gordos, también deberían estar representados en ellos elementos flacos o delgados; para así hacer patente el contraste y confirmar la obesidad. Sin embargo, en sus cuadros cada objeto o personaje está pintado del mismo modo: exaltando las formas y el volumen. Da igual que sea una fruta, unas flores, un instrumento musical, una señora o un niño: el rasgo distintivo es su redondez. Bajo esta coherencia estilística nos hace ver que una cosa es la gordura y otra bien diferente es el volumen. Distorsiona la realidad para comunicar un ideal de belleza que desafía las proporciones naturales y que más bien podría encuadrarse dentro de los gustos de hace un par de siglos. Aporta a objetos inertes una robustez que los hace apetecibles, grandes y monumentales, y para ello el pintor colombiano nunca ha trabajado con modelos ni ha puesto una fruta encima de la

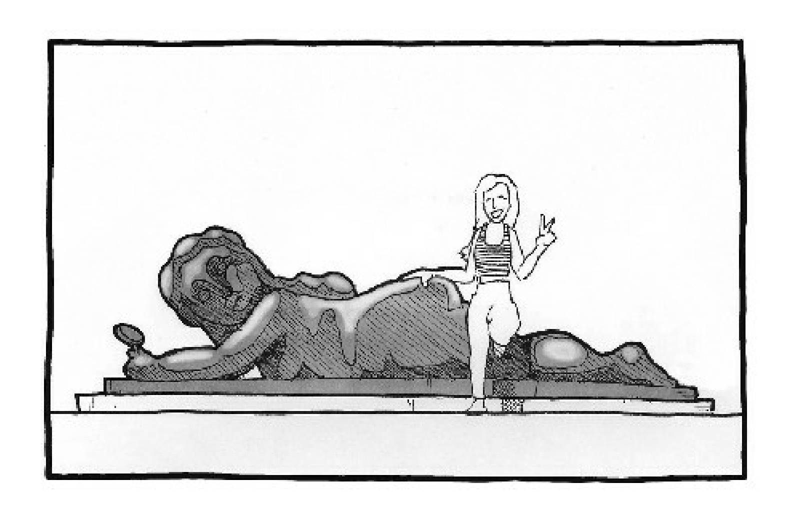
mesa para pintarla: todo viene de su imaginación, que lo libera de la prisión de la realidad. Representa la idea de un objeto o persona que él mismo tiene, algo que le interesa mucho más que el mundo real.



Botero utiliza su estilo sobredimensionado tanto en la pintura como en la escultura. Como gran amante del volumen, no podía dejar escapar la oportunidad de experimentar con la escultura y llevar sus hinchados personajes a las tres dimensiones. A decir verdad, para quien se ha dedicado al estudio de los volúmenes, el paso de la pintura (con la que Botero comienza su andadura en el arte) a la escultura (con la que se atreve más adelante) es una transición casi orgánica y que atiende a la más pura lógica.

Como era de esperar, pronto sus enormes esculturas en bronce alcanzan una gran fama, tras una hábil política de exposiciones callejeras realizadas por el artista. Estas exposiciones culminaron con la donación de muchas esculturas para ser exhibidas en avenidas, plazas, paseos y todo tipo de zonas al aire libre: los Campos Elíseos de París, la Park Avenue de Nueva York, el paseo de la Castellana de Madrid, la rambla del Raval de Barcelona, el barrio de Givat Ram de Jerusalén, la Piazza della

Signoria en Florencia, el Gran Canal de Venecia, etcétera. Esta gran presencia urbana ha traído consigo un aumento de la cotización de sus obras y prestigio. Para Botero la escultura tiene que estar al alcance de la mano, cerca del público donde pueda ser tocada y acariciada. Sus esculturas quieren excitar al tacto, como la pintura lo hace con la vista y la música con el oído. La prueba de que sus bronces están realizados para ser tocados la tenemos en la escultura Mujer con espejo, que se encuentra en la plaza de Colón de Madrid, punto de unión del paseo de la Castellana y el paseo de Recoletos. Este bronce fue regalado por el artista a la ciudad al ver el gran éxito que tuvo su exposición Botero en Madrid, realizada en la primavera de 1994. La obra Mujer con espejo representa una joven muchacha desnuda y regordeta que descansa boca abajo mientras sostiene un minúsculo espejo con su mano izquierda. En su superficie destaca brillante y pulido su gran trasero, acariciado por miles de turistas.



Al ver su obra, todo hace pensar que Botero también las prefiere gordas en su vida personal, pero la verdad es que su gusto por la grandeza de los cuerpos, en lo que a volúmenes se refiere, es algo puramente artístico y todo parecido con la realidad es mera coincidencia. Sus tres esposas han sido delgadas, incluyendo a su actual mujer, la artista griega Sophia Vari, que mide 1,75 metros y pesa alrededor de 55 kilos.

Aunque el artista colombiano vivió a principios de la década de 1960 en Nueva York, donde conoció y se relacionó con algunos de los genios de la abstracción, como Mark Rothko o Willem de Kooning, él siempre se mantuvo fiel a la tradición y siguió los patrones del pasado como el arte precolombino, el quattrocento italiano y el muralismo mexicano del siglo XX. A lo largo de su carrera, Botero se ha puesto en contacto con los grandes museos de Europa para reinterpretar a su manera a los grandes maestros y con ello a la historia del arte. Ha engordado los autorretratos de Durero en 1968, de Velázquez en 1997 o de Cézanne en 1998. Pero también ha

inflado, además de retratos, las escenas históricas y mitológicas de otros artistas, y se ha apoyado en la historia del arte, no para copiarla, sino para desarrollar su percepción del volumen, la perspectiva y el color. De este modo, Botero replantea con su pintura la figuración y el modelo de belleza clásica a través de una mirada diferente y crea un universo propio. Su obra se convierte en un escape de salida figurativo frente al dominio de las tendencias abstractas y conceptuales. Una fórmula que, además, nos hace reflexionar sobre nuestros cánones de belleza y prejuicios ante la gordura y la delgadez.

DATO CURIOSO
El documental Botero

El director canadiense Don Millar revela la vida y obra de Fernando Botero a través de los 82 minutos del documental Botero (2018), rodado en diez ciudades diferentes del mundo durante diecinueve meses. Para ello las cámaras tuvieron acceso, sin precedentes, para filmar entre bastidores los trazos que lo llevaron a convertirse en el artista colombiano más importante de todos los tiempos. Pero también su faceta más íntima y familiar que esconde su obra. La película muestra más de 305 obras en la pantalla de diferentes técnicas: óleos, esculturas, acuarelas, dibujos, etcétera. Igualmente, se sumerge en temas personales difíciles de tratar, como de la pérdida de su hijo Pedrito, cuando apenas tenía cuatro años, en un accidente de tráfico en España. Otra revelación del documental es la apertura, después de cuarenta años, de una bodega que Botero posee en Nueva York. Fue cerrada junto a una etapa de su vida, y ahora ha revelado bocetos, correspondencia, retratos y textos de su puño y letra.

En la obra cinematográfica podemos ver cómo Botero aún disfruta de su mayor pasión, la pintura, y, aunque ya no es ningún chaval, no ha perdido su costumbre de trabajar todos los días de la semana, incluso sábados y domingos. Lina Botero, hija del artista, productora ejecutiva y consejera creativa del documental, afirma que «para Fernando Botero pintar es como comer helado de chocolate».

Fernando Botero, con cerca de noventa años, continúa engordando el mundo en una época en la que el volumen se ha convertido en un sentimiento de culpa. Su obra, aunque es reconocida y elogiada como referente del arte latinoamericano de las últimas décadas, es criticada por repetitiva. Algo normal después de llevar más de sesenta años dibujando, pintando y esculpiendo gordos o, como él diría, creando volumen.

Mu Boyan

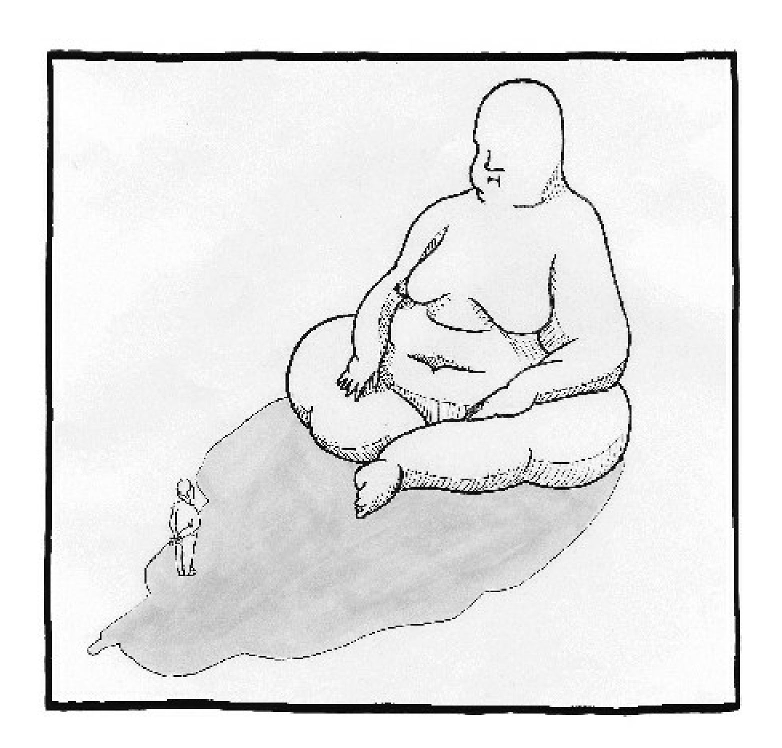
Si Fernando Botero fuera oriental, sin duda sería Mu Boyan (Jinan, China, 1976). Este escultor chino encuentra en la monumentalidad su forma de expresión, al igual que el artista colombiano, pero sus esculturas regordetas son muy diferentes a las de Botero. En su universo creativo, los volúmenes del cuerpo están repletos de multitud de pliegues, marcados por las inusuales posturas de sus protagonistas. Esculturas de gigantescos y rollizos personajes que siempre aparecen desnudos.

Sus gordos —a diferencia de los de Botero, que parecen inflados como globos— tienen las carnes flácidas y muestran una obesidad realista. Boyan realiza esculturas hiperrealistas que presentan ante nosotros un cuerpo desnudo repleto de rollos de tejido graso brillantes y lisos. Michelines que se multiplican y se enfatizan por las posiciones corporales imposibles que subrayan la inmensidad de las formas de sus gordos lampiños. Esculturas fascinantemente realistas que realizan movimientos suaves, atléticos y equilibrados que contrastan con el exceso de sus figuras.

Boyan no solo juega con el volumen y la densidad de los cuerpos, sino también con el espacio que habitan. Un espacio en el que sus esculturas interactúan con el espectador, ya sea con estatuas extraordinariamente grandes, que en ocasiones se tienen que agachar para no darse en la cabeza con el techo, o con esculturas en miniatura de sus gordos personajes. Se vale de una reducción o un aumento de la escala de sus modelos para lograr un impacto mayor en el visitante, que puede encontrarse con un gigante de casi tres metros de altura, sentado y que nos mira fijamente, o con un diminuto personaje rollizo que juega con un pequeño anillo que para él es inmenso. Esta dualidad en los tamaños de las esculturas no se da en la voluptuosidad de sus formas exageradas, ya que esta gordura y grandeza está presente tanto en la escultura más grande como en la más pequeña.

Boyan nació en la provincia china de Shandong, estudió Bellas Artes y se especializó en escultura en 2005 en la Central Academy of Fine Arts de Pekín, ciudad donde vive y trabaja. El escultor chino «retrata» la gordura al desnudo en situaciones

cotidianas que se vuelven extravagantes y absurdas. Vemos cómo los obesos personajes hacen equilibrios sobre un listón de madera sobre el que apoyan la tripa, suben empinadas escaleras, cuelgan de una cornisa, escalan fachadas de edificios o giran sobre su espalda como si su cuerpo fuese una peonza. Las torpes figuras se tambalean y agarran sus propias carnes en un escenario surrealista que contrasta con el gran realismo de sus protagonistas. Boyan logra congelar un momento cómico e irónico protagonizado por figuras que, además de absurdas, se muestran a la vez vulnerables, exhibicionistas y, sobre todo, llenas de humanidad.



DATO CURIOSO
Hiperrealismo

El hiperrealismo es un movimiento pictórico y escultórico que busca representar la realidad con mayor fidelidad que la fotografía. Pretende conseguir superar la visión del objetivo fotográfico y crear un clon a través de la pintura y la escultura.

Antes de su llegada, el fotorrealismo era lo que más se asemejaba a la realidad en el arte. Pero el hiperrealismo (nacido en la década de 1960 en Estados Unidos) logró ir un paso más allá, y representa la realidad de la forma más verídica posible y evoluciona en busca de la fórmula más eficaz

para expresar la perfección de la fotografía y superar el propio realismo. En este trabajo de increíble definición, nitidez y detallismo, el artista utiliza la fotografía como herramienta y no como parte propia de la obra. Una o varias fotografías serán el modelo que seguirán para realizar la larga y costosa pieza hiperrealista.

Pero está técnica no solo es cosa de obras pictóricas, sino que también vuelca su minucioso trabajo en la escultura. A partir de 1970, diversos escultores se interesaron en mostrar un realismo basado en la representación lo más vívida y fidedigna de la figura humana. Un movimiento que no se limita solo a una simple reproducción idéntica de la superficie de la realidad, sino que busca captar también la vida interior.

El hiperrealismo adquiere una gran popularidad a partir del año 2000 gracias a internet. Un ejemplo claro es la cuenta de Instagram del pintor hiperrealista Howard Lee, que nos propone un reto a la vista: descubrir si la imagen se trata de una pintura o del objeto que ha servido de modelo para realizarla. Como no podría ser de otro modo, el hiperrealismo también está envuelto en una polémica desencadenada por los más puristas, que consideran que en lugar de arte es una muestra de habilidad y técnica del artista.

Mu Boyan parece decirnos con sus movimientos livianos que mientras que en Occidente el sobrepeso se ha convertido en una sobrecarga física negativa (no hay más que ver los cuerpos delgados que copan el canon de belleza occidental imperante en la publicidad, los medios y las pasarelas de moda), en Oriente simboliza la salud y la prosperidad (y son una muestra de riqueza y de bienestar). Afirma que la gordura, además de visible en una gran cantidad de tejido graso, es una condición física rica en nutrientes. Sus obras, ya sean pequeñas esculturas o enormes estatuas, celebran la abundancia reflejada en una belleza de piel blanda y suave, movimientos armónicos y situaciones juguetonas. En China las personas gordas fueron símbolo de la abundancia de vida, y Boyan, al igual que la gran mayoría de los artistas chinos contemporáneos, busca reinterpretar los cánones milenarios de sus antepasados. El presente artístico de China está basado en la renovación de los modelos y los patrones del pasado cultural del país, y, por muy arriesgadas o rompedoras que sean sus propuestas, encontramos vínculos significativos con el pasado artístico de China, que son transformados a través de nuevas formas de expresión. Ejemplos de ello son la caligrafía en las obras de Xu Bing (1955) o en las de Zhang Huan (1965), los nuevos paisajes de Qiu Anxiong

(1972), los retratos familiares con aspecto de antiguas fotografías de Zhang Xiaogang (1958) o la utilización de la pólvora de Cai Guo-Qiang (1957) en sus pinturas explosivas. Pero, tal vez, el ejemplo más claro del retorno a los orígenes para luego reconvertirlos sea el Mapa de China (2006), una escultura de Ai Weiwei (1957) realizada en madera que fue previamente rescatada de la demolición de los templos de la dinastía Qing.

Pero, además de esta celebración de la abundancia, sus esculturas también conllevan una crítica a la sociedad que se ha vuelto inmóvil, saturada y complaciente. Una reflexión en torno al constante lema consumista «más es mejor». En tiempos modernos, tener un cuerpo cincelado puede ser un ideal físico, pero, en el pasado, ser gordo fue considerado el canon de belleza natural en China. Sin embargo, en la actualidad, la gordura se ha convertido en uno de los signos de bienestar social y de abundancia financiera, en un país donde la brecha entre los ricos y los pobres cada vez es más grande. El hiperrealismo de Boyan ayuda a estos juguetones y algo inquietantes personajes a ser portavoces de los excesos de la rica sociedad china.

Boyan esculpe sus figuras regordetas y curvas, que casi parecen angelotes o querubines que han crecido, en una gran variedad de materiales, pero siempre van acompañadas de ese acabado que confiere a sus voluptuosos cuerpos una sensación comestible y esponjosa. Cuidadosamente elaboradas en técnica mixta con materiales como resina, silicona, bronce o acero inoxidable, las esculturas son pintadas hasta lograr la característica pigmentación de piel lechosa y brillante. Y aunque sus rollizos cuerpos desnudos nos recuerden a un luchador de sumo, dudo mucho que el artista chino quiera hablarnos de la cultura deportiva de Japón.

DATO CURIOSO
Sculpture by the sea

La exposición de esculturas al aire libre más grande del planeta tiene lugar en la costa australiana y se llama Sculpture by the sea. Cada año, desde 1997, los arenales de Bondi Beach, en Sídney, se convierten en una sala de exposiciones a cielo abierto, con la participación de cientos de artistas y cientos de miles de visitantes. El evento cuenta con una veintena de ediciones a sus espaldas, un hermano más modesto al otro lado del país, y hasta una réplica en Dinamarca. Sculpture by the sea tiene lugar entre octubre y noviembre, coincidiendo con la llegada de su primavera, y ofrece una muestra con más de cien esculturas repartidas a lo largo de dos

kilómetros de la costa australiana. Al tratarse de una exposición abierta a todo el mundo, sería fácil imaginar que las obras podrían ser atacadas por actos vandálicos. Pero, sin embargo, durante su larga vida, sus piezas solo han tenido que luchar con el tiempo. Su ubicación en un paisaje espectacular también trae consigo un clima algo impredecible y, en algunas ocasiones, las obras han sufrido algún daño por las inclemencias del tiempo. De hecho, la idea inicial de su creador, David Handley, era realizar una exposición de pinturas en ese mismo enclave. Afortunadamente, desechó la idea y eligió que las protagonistas fueran las esculturas.

En la edición de 2018, el protagonista fue Mu Boyan con su escultura Horizon. Un gigantesco hombre amigable y carnoso sentado en una elevación a la orilla del mar. La escultura, realizada en acero inoxidable, fue galardonada con el Waverley Council Mayor's Prize 2018 y tuvo un grandísimo éxito entre los visitantes, que la convirtieron en el acompañante perfecto para sus selfies. Algo que le ha encantado al artista chino, que ha declarado estar muy contento de ver que a los australianos les gusta su trabajo y disfrutan con él.

Erwin Wurm

¿Qué pasaría si uno de los símbolos de estatus por antonomasia fuera seducido por la gula? ¿Puede un automóvil dejar de ser deportivo, elegante, vanguardista, innovador y sexi para ser solo gordo?

Tal vez «gordo» sería el último adjetivo que se nos ocurriría ponerle a un coche. Los diseños propios de los automóviles buscan eliminar el peso extra del vehículo para obtener un mejor control, lograr un menor derroche de carburante y ocupar menos espacio. Los ingenieros de vehículos se esfuerzan por realizar estéticas funcionales, aerodinámicas y, por supuesto, atractivas. Sería impensable incluir en sus catálogos carrocerías «gordas». Sin embargo, esta es la curiosa idea que ha tenido Erwin Wurm (Bruck an der Mur, Austria, 1954).

El artista austriaco Erwin Wurm, especializado en escultura y fotografía, utiliza objetos cotidianos en busca de una reflexión espiritual, política y psicológica dotada de un toque de humor. Volviendo al ejemplo automovilístico con el que partimos, encontramos su serie Fat Cars, literalmente «coches gordos», que muestra claramente esta reflexión de la que hablamos. Wurm hincha coches de lujo y de gama baja, autobuses, vehículos familiares o deportivos, y hace que parezcan estar a punto de

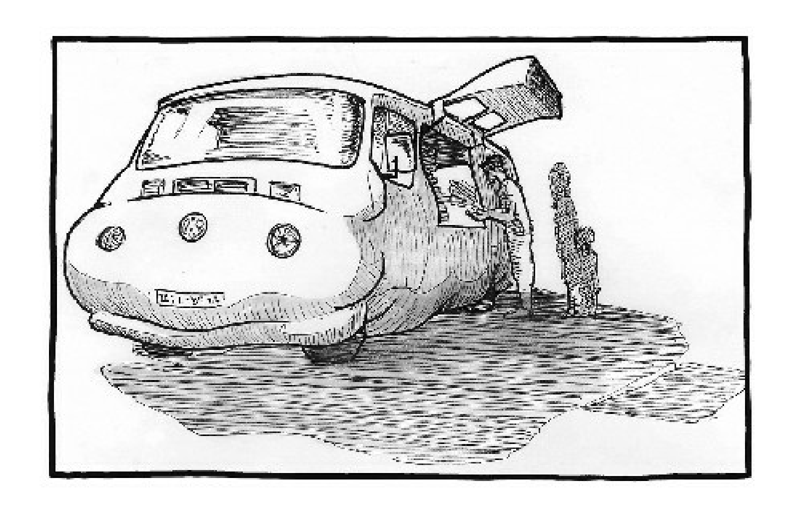
reventar, con gruesas lorzas que tapan casi por completo sus faros y sus matrículas, y se vale de todo ello para poner de manifiesto lo sobrevalorado que está el mercado del automóvil. Su trabajo ha sido añadir unos kilos de más al chasis de estos coches, con lo que ha logrado provocar e incomodar al espectador. Una revolucionaria declaración sobre los automóviles a través de pliegues y abombamientos que exageran las líneas y los perfiles esbeltos que estamos acostumbrados a ver en los coches.

Esta crítica va encaminada hacia la idea de que los coches han pasado de ser utilitarios a convertirse en objetos de colección, símbolo de riqueza, clase y gusto, y, por supuesto, de la necesidad humana de poseer bienes materiales. Estos coches llenos de gula son ya casi un emblema de la cultura del siglo XXI, que, en ocasiones, está reemplazando el arte como imagen de belleza y contemplación por una imagen distorsionada de nuestros peores pecados.

En el comienzo de esta aventura de crear coches blandos, Wurm se asoció con el fabricante de automóviles Opel para combinar lo biológico con lo mecánico. Pero el resultado no fue el esperado, el software de diseño de la empresa francesa no estaba hecho para crear curvas naturales, por lo que descartó esa opción y se puso manos a la obra con espumas de poliuretano y poliestireno. Este material plástico le permitía modelar cuidadosamente la carrocería del automóvil con formas naturales similares a las que forma la «grasa» en el cuerpo humano, mientras conservaba su acabado suave y lacado. El resultado son coches obesos que parecen haber vivido alimentándose a base de comida basura y de aceite de palma. Piezas que conectan directamente con la gula del consumismo.

De hecho fue él mismo quien creó el Hot Dog Bus al transformar un microbús Volkswagen amarillo mostaza de época en una furgoneta obesa de comida ambulante. Durante los fines de semana del mes de agosto de 2018, en Nueva York, esta obra de arte servía perritos calientes gratis para todo aquel que se acercase a ella.

La propuesta se basaba en una experiencia artística divertida, pero también reflexiva. Esta escultura nos anima a ver la comida y el arte desde otro punto de vista totalmente diferente. En cuanto a la comida, el artista resalta cómo el consumo diario puede acabar transformándose en glotonería, y nos propone pensar sobre la conexión entre los alimentos, el consumismo y nuestro cuerpo.



Este minibús entrado en carnes supone una mirada irónica de la tendencia de nuestra cultura hacia el exceso. Además, sin pretenderlo, el espectador forma parte de la pieza al aproximarse a ella participando casi como una escultura en movimiento, pues contempla el trabajo artístico de Wurm y se involucra en él sin pensárselo dos veces. Wurm, con su Hot Dog Bus, crea una experiencia surrealista, una furgoneta de comida regordeta que sirve perritos calientes gratis en plena ciudad, e invita a los visitantes a explorar la transformación del objeto cotidiano, mientras se disuelven los límites entre espectador, usuario y creador. Como explica el propio autor, el trabajo artístico se completa y tiene sentido con la participación del espectador.

Para Erwin Wurm, el humor es un arma para seducir al espectador. Con él presenta una idea de arte más ligera y consigue que los que acuden a visitar su obra se acerquen pensando que no habla de nada serio. Sin embargo, cuando la miran de cerca, en el interior, descubren que hay mucho más detrás de una absurda e inocente carrocería inflada. Una crítica incisiva a la sociedad de consumo y la cultura de lo desechable. Los coches (o las joyas, la alta costura, los smartphones de última generación, etcétera) definen nuestra identidad, son objetos de deseo que representan y muestran las diferencias sociales y las distintas posiciones en las esferas de la sociedad. Es decir, poseerlos nos sitúa en un estrato identificable de la sociedad y dice mucho de nuestro poder adquisitivo y, por ello, mucha gente está obsesionada con tener el último modelo de automóvil de tal o cual marca para mostrar al mundo su posición en la sociedad. En ocasiones, parece que es más importante lo que tienes que lo que eres. Y al hablar de estos temas controvertidos sobre los que hacemos a veces oídos sordos, siempre es más fácil dotarlos de una cortina de humor que los haga accesibles e inocentes en una primera toma de contacto, y en crear ese trampantojo de ideologías Wurm es todo un maestro.

DATO CURIOSO
Una escultura sancionada con una multa de aparcamiento

Suena a broma, pero una obra del artista Erwin Wurm fue multada por aparcar mal en la ciudad alemana de Karlsruhe. En este caso no se trataba de uno de sus coches obesos, sino una camioneta Mercedes MB100D de color rojo, que doblaba su carrocería hasta apoyar sus dos ruedas traseras en la pared del edificio donde estaba estacionado. Aunque salta a la vista que se trata de una escultura, algo diferente eso sí, y no de un vehículo, un policía local decidió emitir una multa de aparcamiento de 30 euros y colocársela en el limpiaparabrisas. Esta obra en concreto fue instalada por el artista austriaco como parte de las celebraciones del 300º aniversario de la ciudad e intenta mostrar «lo mundano desde una perspectiva distinta». El dicho de que los alemanes tienen una mente muy cuadriculada parece quedar confirmado ante esta anécdota. Tal vez el policía pensó que la camioneta estaba mal aparcada (¡se sube por las paredes!) y el arte no es una excusa para dejar de castigar los delitos. O, por el contrario, solo fuera una simple broma, en la que quiso completar la obra de Wurm con una multa de lo más irónica.

Bajo este telón de humor inocente, un obeso Porsche 911 Carrera o un gordo Ferrari 360 se convierten en esculturas a tamaño real con las que Wurm nos propone un cambio en las reglas de la realidad, saboteando todo tipo de pensamiento unilateral. Su obra presenta una relación con nuestro entorno más cercano que nos invita a reflexionar. Esculturas que mezclan lo absurdo, el humor, lo grotesco y lo melancólico mientras dejan entrever temas como el culto al consumo, la preocupación por adelgazar, el fetichismo del que dotamos a ciertos objetos, la excesiva publicidad y el poder de las modas, o el estatus de ciertas mecánicas cotidianas como vestirnos en ocasiones especiales, acudir a determinados eventos, comprar en sitios específicos o rodearnos de ciertos círculos sociales y no de otros. Para conseguir este cambio de mentalidad, Wurm se interesa por la vida diaria, lo cotidiano y se sirve de todos los materiales, objetos y tópicos que rodean a la sociedad contemporánea, al crear un trabajo que habla sobre la entidad completa del ser humano: lo físico, lo espiritual, lo psicológico y lo político.

El trabajo de Wurm redefine la idea misma de escultura y la participación del espectador para completar la obra. Para ello se vale de nuestra relación con objetos banales como la ropa, utensilios, muebles, casas o coches. Con su célebre serie One Minute Sculpture (literalmente, «esculturas de un minuto») quiere demostrar que cualquiera puede convertirse en una escultura.

Desde finales de la década de 1980 hasta hoy, Wurm ha desarrollado estas peculiares esculturas donde aparece él o un voluntario con objetos cotidianos en relaciones inesperadas. Son obras fugaces y espontáneas que cuestionan la definición misma de la escultura, mientras son captadas en foto o vídeo. Estas esculturas se hicieron famosas después de aparecer en el vídeo musical «Can't Stop», de Red Hot Chili Peppers (2003), donde los miembros de la banda realizaban hasta cinco poses.

Si quieres realizar una escultura de un minuto de Wurm, debes seguir al pie de la letra sus instrucciones. Tras poner el cuerpo en relación con diferentes objetos cotidianos de forma absurda y ridícula, como reza en las indicaciones, deberás mantener la pose durante un minuto y capturarla con una foto. Estas posiciones suelen ser difíciles y, aunque sesenta segundos son un periodo muy corto, en una escultura de un minuto es toda una vida.

Erwin Wurm, además de coches, también ha engordado casas. Sus viviendas obesas sirven para reafirmar su enfoque corrosivo sobre la sociedad actual, y utiliza una forma de manipular, modificar y ampliar la realidad que llega a ser bastante perturbadora. Sus obras de arte gordas, aunque parecen divertidas, pretenden criticar el materialismo y el consumismo de la cultura capitalista. Mucha gente sueña con tener un gran coche y una gran casa, pero los coches y las casas de Wurm no tienen la grandeza que la sociedad concibe como deseable.

Hemos visto cómo la gula transforma las pinturas y las esculturas en arte comestible dispuesto a ser devorado para nuestra reflexión. Engorda la ironía, el sarcasmo y la crítica en busca de abrirnos los ojos ante un mundo negativamente sobrealimentado en muchos sentidos. Un arte con hambre de cambio, siempre observado por la delgada mirada de una sociedad que prefiere a los flacos.



LA IRA

ÁNGELA DE LA CRUZ
MARINA ABRAMOVIĆ
REGINA JOSÉ GALINDO

La ira en el arte contemporáneo ha maltratado, destruido y reformulado el propio concepto de tradición artística. En la pintura vemos cómo corta el lienzo, rompe el bastidor y escapa de su marco; pero, sin lugar a dudas, su campo de batalla preferido en el arte actual se encuentra en el cuerpo humano, utilizado como soporte en la performance (si este concepto te suena a nombre de postre caro, no te preocupes, luego te explicaré de qué se trata).

La ira es una emoción primaria de reacción y respuesta ante una amenaza. Trae consigo un patrón de comportamiento de protección, que compartimos humanos y animales cuando nos sentimos atormentados, frustrados o atacados. En la sociedad moderna, la ira se ha convertido en una respuesta inmadura e incivilizada —asociada directamente con la violencia, y por ello repudiada—, por lo que se debe mantener la calma ante su provocación. Para que esté bien gestionada y canalizada, debemos domesticar nuestra furia y aprender a expresarla de forma constructiva. Por supuesto, en muchas ocasiones esto es imposible, lo que causa una explosión de cólera desmedida que desencadenará acciones violentas o una frustración que se transformará en estrés debido a la sensación de «embotellamiento» con la que esta emoción invade de manera devastadora nuestro interior.

El arte, al igual que nuestro cuerpo, tiene la capacidad de expresar el carácter tanto de quien lo produce como de los espectadores que lo observan y lo consumen. Y, aunque tendemos a vivir en sociedades cada vez más civilizadas y conocedoras de sus instintos más primarios y de sus límites, contra todo pronóstico, la ira y la autodestrucción se han convertido en uno de los principales motores de la producción artística actual. Son muchos los artistas que utilizan, cada vez de forma más cruda, la cólera y la violencia para criticar los comportamientos sociales. Un arte que combate la violencia con violencia e intenta provocar una reflexión que persigue un cambio de conciencias y conductas. Llevan esta cólera incontrolable al extremo, hasta el punto de no buscar representar la violencia, sino convertirla en una acción artística en sí misma.

En todas las épocas han existido expresiones relacionadas con la ira en las obras de arte, que han manifestado su repulsa ante diferentes comportamientos humanos, han criticado las condiciones sociales o se han rebelado ante el abuso del poder. Prueba de ello son obras como los cuadros Judit decapitando a Holofernes, ejecutado hacia 1613 por la pintora italiana Artemisia Gentileschi; Saturno devorando a su hijo, pintado en 1819 por Francisco de Goya; o el Estudio del retrato del papa Inocencio X

de Velázquez, realizado en 1953 por Francis Bacon. Sin embargo, parece que en la actualidad la violencia se ha hecho más patente. Transformar lo violento en una pieza artística para el disfrute estético puede parecernos algo contradictorio, pero hay que tener en cuenta que las obras de arte que presentan la violencia de manera directa no buscan el goce artístico, sino la utilización de su impacto como una forma de despertar (de un guantazo) la capacidad de reflexión del espectador.

Ángela de la Cruz

La artista gallega Ángela de la Cruz (A Coruña, 1965) rompe de manera drástica con el concepto de «pintura convencional» que todos tenemos en mente. Su trabajo artístico está basado en la destrucción, la manipulación y la agresión que sufren sus cuadros. Pinturas que son sometidas a un proceso deliberado de transformación en el que el lienzo, el bastidor y, en ocasiones, hasta el marco, se deforman, arrugan, pliegan y rompen sin compasión. De la Cruz prolonga los límites de la obra pictórica y la libera de su bastidor, que es eliminado o quebrado. En este proceso, la pintura pasa de ser plana a convertirse en un objeto tridimensional que se aproxima hasta casi ligarse con el concepto de escultura y rompe los límites entre varios soportes, y los convierte en un híbrido novedoso que causa estupor en el observador.

En 1987 Ángela de la Cruz abandona A Coruña, su ciudad natal, para trasladarse a Londres. Ella siempre había querido cursar Bellas Artes, pero no tenía el beneplácito de sus padres, lo que la llevó a estudiar Filosofía y Letras en la Universidad de Santiago de Compostela. Será con veintidós años cuando se lance a la capital británica para cumplir ese sueño de ser artista, ciudad donde vive y trabaja desde entonces. En Londres comienza sus estudios artísticos, primero en la Chelsea College of Art y, más tarde, en el Goldsmiths College y en la Slade School of Fine Art. En esos años comienza a pintar buscando dar con una identidad propia que la represente como artista. Como en todo proceso creativo, y en todo camino para encontrarse a uno mismo, pasó por un momento crítico en el que se vio atascada y sobrepasada; parecía haber perdido la inspiración, pero, tras una fatídica noticia que trastocó por completo su vida personal, algo cambió. Al enterarse de la muerte de su padre destrozó el lienzo que tenía en sus manos. La cólera y la tristeza hicieron que Ángela empotrara el lienzo contra una de las paredes de su estudio, y este quedó apoyado en una esquina en lugar de colgar de una pared, como se espera de cualquier cuadro. A este destrozo fruto de la casualidad lo tituló Homeless (1996), obra que sería su punto de partida para el comienzo del cambio estético que estaba buscando, ese que rompe con los límites estipulados en

una obra de arte clásica o convencional. A partir de entonces, Ángela de la Cruz comienza a romper, literalmente, sus cuadros y a crear una dimensión chocante y novedosa que definirá toda su trayectoria artística.



Este nuevo cambio de rumbo hacia una creación artística destroyer (sí De la Cruz nos permite esta licencia para referirnos a su iracunda forma de hacer arte), pronto le trae buenas críticas y la lleva a exponer en medio mundo. Su nuevo ritmo vertiginoso lleno de viajes, horas de creación en el estudio, inauguraciones y fiestas, unido a los excesos de una vida no muy sana le empiezan a pasar factura a la artista gallega. En el verano de 2006 le diagnosticaron una malformación vascular en el cerebro, que, meses después, le produjo un derrame cerebral que la llevó a entrar en coma cuando estaba embarazada de tan solo dos meses. De la Cruz estuvo hospitalizada durante veintiún meses, periodo en el que tuvo a su hija por cesárea. Tras una dura rehabilitación de tres años para intentar recuperarse, tuvo que aprender a hablar de nuevo, y desde entonces se mueve en silla de ruedas. A pesar de todo, la artista pudo volver a trabajar y a enfrentarse de nuevo a la obra de arte, ahora con más fuerza que nunca. Toda una historia de superación en la que el poder de la mente gana a las limitaciones del cuerpo.

Ángela de la Cruz siempre ha concebido el bastidor (armazón que sujeta el lienzo y da forma al cuadro) como una extensión de su propio cuerpo. Desde que la artista comenzó a trabajar, ha tomado las medidas de su cuerpo como referente para las proporciones de sus obras. Diferentes culturas a lo largo de la historia han utilizado como unidad de longitud partes del cuerpo humano (pie, codo, pulgada, etcétera), según los cánones de la época. Pero Ángela rompe con el canon histórico para emplear como escala creativa su altura.

Esta nueva medida de longitud personal creada por la artista gallega ha supuesto un drástico cambio en el tamaño de sus trabajos, que han pasado de medir 1,53 centímetros, en sus primeras obras, a 1,23 centímetros (su altura desde que la artista va en silla de ruedas) en sus obras más actuales.

Tal es su obsesión por plasmar la realidad de su altura, que incluso sus cajas de aluminio abolladas, pertenecientes a la serie Compressed (2011), que tenían la estatura de la artista en pie (1,53 centímetros), han sido aplastadas hasta alcanzar su altura actual sentada en la silla. Un nuevo punto de vista que ha traído un importante cambio en la escala de sus obras.

Por supuesto, Ángela se rodea de un equipo para realizar el trabajo que ella físicamente no puede hacer. Pero no solo por las limitaciones de su cuerpo (antes ya había trabajado con ayudantes en su estudio), sino de una forma natural en la que un artista puede delegar muchas partes de una obra de arte. Para ello tan solo hace falta tener un gran equipo, saberlo dirigir y estar muy cerca del proceso. Esta práctica de taller con ayudantes, sabemos que no es nueva y ya la utilizaban los pintores del Renacimiento o el Barroco, por eso no es algo por lo que escandalizarse. De la Cruz ha afirmado que siempre intenta rodearse de asistentes inteligentes, jóvenes, intuitivos y adaptables para que puedan entenderla y vivir el trabajo en conjunto como una experiencia. La gran mayoría suelen ser artistas que, aunque tienen su propio estudio, lo hacen para ganar algo de dinero.

El proceso creativo de Ángela de la Cruz está basado en la deconstrucción de lo pictórico. Su obra parece haber sido atacada y torturada hasta los límites de la destrucción, y rompe con violencia las barreras de las normas de la pintura convencional. Está a medio camino entre la pintura y la escultura, entre lo construido y lo destruido. De este modo, nos encontramos con pinturas en tres dimensiones que son, al mismo tiempo, esculturas o instalaciones de pintura expandida (aquella que escapa del soporte del lienzo tradicional y explora nuevos territorios). En este paso hacia lo escultórico, De la Cruz va más allá e incorpora objetos y muebles, en general recogidos de la calle y reciclados en la obra de arte. Por ejemplo, vemos cómo un lienzo pintado de naranja se apoya doblado sobre una pila de sillas de plástico del

mismo color. Esta pintura cambia su soporte habitual (el bastidor de madera que ha desaparecido) por unas sillas, y nos hace pensar si por ello deja de ser una pintura para convertirse en un objeto escultórico. Con este ejercicio reflexiona sobre qué es pintura y qué es escultura, y lanza preguntas al aire como: ¿Un lienzo que no está apresado por la rigidez y la planitud de un bastidor deja de ser pintura?

DATO CURIOSO
Rajar y acuchillar el lienzo

En ocasiones, en las obras de Ángela de la Cruz encontramos otro gesto agresivo: el tajo. La artista corta el lienzo y deja a la vista el bastidor que esconde en su interior. Pero estos cortes en la tela son muy diferentes a los que ya hizo Lucio Fontana a partir de 1938. El artista italoargentino, uno de los precursores de la pintura expandida, acuchillaba el lienzo de manera gestual realizando cortes verticales y otros agujeros aleatorios para así abrir el espacio y crear una nueva dimensión para el arte. Fontana, cuchillo en mano, deja la impulsiva huella del artista en el cuadro, mientras que De la Cruz realiza incisiones meticulosas y calculadas, que buscan subrayar diferentes accidentes geométricos de la propia obra, como son las esquinas o sus bordes. Cortes de una factura quirúrgica que dejan la estructura pictórica al descubierto. Muestra un acabado de incisiones pautadas que parecen estar realizadas para poder despegar el lienzo desde una esquina, como si se tratara de una pegatina con los bordes microperforados.

La trayectoria y la actividad de Ángela de la Cruz no para de crecer. Trabajó para la Anthony Wilkinson Gallery hasta el año 2004, momento en el que se marchó a la también prestigiosa Lisson Gallery. También ha realizado exhibiciones por distintos puntos del planeta: Nueva York, Viena, Melbourne, Estocolmo, Madrid, Berlín, Londres, Basilea, Tel Aviv, etcétera. Ha ejercido como profesora en el Royal College y en la Ruskin School of Arts de Oxford. Además ha recibido varios premios por su obra y carrera artística, como el Premio Nacional de Artes Plásticas 2017 en España, y es la única artista española nominada al Premio Turner (2011), el premio internacional más prestigioso y polémico que, cada año, se convoca en Londres. Pero, sin duda, uno de sus logros más importantes ha sido cambiar la mirada sobre la pintura. Cuando comenzó a pintar en la década de 1990, la pintura no estaba muy bien vista y se

encontraba en horas bajas dentro de las artes plásticas. En esa época se consideraba una actividad muy formalizada con un gran pasado histórico, pero nada revolucionaria. Además de estas connotaciones tradicionalistas, no había grandes mujeres pintoras y los referentes históricos eran escasos. Si dedicarse a la pintura fue todo un acto de valentía, no digamos cuando eligió que había llegado el momento de cambiarla por completo. Se trataba de un ejercicio con el que pretendía que la pintura se expandiera hasta adquirir una presencia física y espacial que la acercaba a la escultura. Para ello, desde el principio, la artista actuó como una niña algo bruta y muy curiosa que, al no comprender un juguete, lo rompe y separa en todas sus piezas en busca del secreto oculto.

La temática de sus creaciones, en muchas ocasiones, tiene un marcado carácter biográfico y personal, pero también es reflejo de diferentes desastres producidos por los excesos medioambientales (terremotos, inundaciones, tsunamis) o dramas sociales (terrorismo, atentados, desplazamientos migratorios forzados). Obras que se acercan al espectador a través de la imperfección, ya que, cuando vemos algo que está roto, quebrado o que tiene una malformación, lo encontramos más humano, más imperfecto, más como nosotros. Mediante esta identificación con sus obras por parte del espectador y gracias a la catarsis que esta desencadena, las piezas de esta artista se convierten en emisores de sentimientos que logran incomodarnos, hacernos reír, nos generan dudas, nos disgustan o nos sorprenden. Parecen obras desvalidas que han sido tiradas por el suelo y abandonadas en cualquier rincón, pero pronto nos damos cuenta de que son piezas poderosas, rompedoras y altamente perturbadoras, que transmiten con su fuerza expresiva: violencia, agresividad, tensión, tristeza y patetismo. Piezas llenas de humanidad que hablan de la vulnerabilidad del siglo XXI.

Marina Abramović

Hemos visto cómo la ira en el arte destruye el lienzo y el propio concepto de «tradición pictórica», pero ¿qué pasaría si cambiamos el soporte y en lugar de corromper el lienzo lo hacemos con el propio cuerpo? En el arte contemporáneo, la ira se traslada al soporte principal del que se abastece para actuar y crear nuevas formas de expresión: la performance. En esta nueva disciplina, el medio y soporte es el propio artista, su cuerpo, y deja de lado el objeto para que el protagonista sea el sujeto.

Para hablar de la proyección de la ira sobre su propio cuerpo como acción artística, quién mejor que Marina Abramović (Belgrado, 1946). Se la conoce como la madre de la performance, ya que esta artista ha sido de las primeras en utilizar su

cuerpo como soporte, y lo ha convertido en el receptor del castigo autoinfligido o de la ira del público. Durante sus años universitarios, la artista serbia probó con la pintura como medio para expresar sus emociones, pero pronto descubrió que su cuerpo sería la herramienta fundamental que emplearía para crear arte. A partir de ese momento se convertiría en artista y obra a la vez.

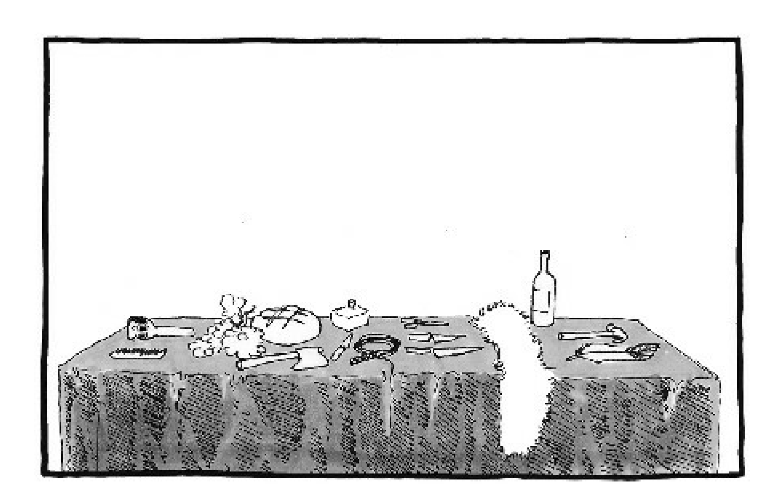
DATO CURIOSO
Performance

La performance es una de las expresiones artísticas que transformaron el arte a mediados del siglo xx. Se trata de un trabajo constituido por la acción de un individuo o grupo, en un lugar y tiempo determinados. La performance es una acción artística efímera que suele involucrar elementos relacionados con el espacio, el tiempo, el cuerpo humano y la relación con el público.

Aunque sus orígenes comienzan a mediados del siglo xx con el futurismo y el dadaísmo principalmente, la performance adquiere un mayor auge en las décadas de 1960 y 1970, ligada al happening, al movimiento fluxus, al body art y, en general, al arte conceptual. La historia de arte performático empieza con las acciones en vivo de los artistas de vanguardia, creadores que realizarán exhibiciones nada convencionales. Poco a poco, irán adoptando diferentes características del happening, como la participación del público y la improvisación en algunas de sus acciones (en otras ocasiones, la performance se desliga de estas características y el artista ensaya y representa sus acciones en solitario); del movimiento fluxus tomarán la fusión y la mezcla de la música, la acción y las artes plásticas, y en ocasiones también su carácter de simple entretenimiento y diversión; por supuesto, del body art se apropiarán del gusto por trabajar con el cuerpo como material plástico, y del arte conceptual el imperativo, de que la idea o el concepto de la pieza es más importante que la obra en sí.

La obra de arte se disfraza de acción libre llevada a cabo por el artista, que se vale de diferentes accesorios y de un guion, más o menos estructurado, para transgredir, a través de la teatralidad, las formas tradicionales del arte. Esta acción performativa tiene una naturaleza efímera y puede iniciarse en cualquier momento, ocupar cualquier lugar y tener una duración cualquiera, de ahí la importancia en la documentación de este proceso en vídeo o fotografía.

La serie de acciones artísticas Rhythm, ejecutadas por Marina Abramović entre 1973 y 1974, exploraron conceptos como los límites del cuerpo y el poder de la mente, el pasado y el presente, el artista y la audiencia o la consciencia y la inconsciencia. En Rhythm 10, la artista se grabó mientras realizaba el juego ruso de apuñalar con un cuchillo rítmicamente la superficie que había entre los dedos abiertos de su mano. Con cada fallo, que trae consigo un corte, cambia de cuchillo, así hasta una veintena de veces. Después reproducía la grabación para repetir en su mano los mismos movimientos con sus aciertos y errores, uniendo pasado y presente. En Rhythm 5, Abramović se sitúa en el interior de una estrella de cinco puntas realizada con petróleo que acaba por arder en llamas. Después de cortarse el pelo y las uñas, que arroja a las llamas, se tumba en el centro de la estrella de fuego hasta perder la consciencia a causa de la falta de aire. La audiencia, al ver que las llamas se acercaban demasiado al cuerpo de la artista, tuvo que intervenir y sacarla inconsciente de ese infierno. En Rhythm 2, la artista consume dos psicofármacos, primero una píldora prescrita para el tratamiento de la catatonia y después una pastilla para tratar la esquizofrenia. Con esta acción buscaba explorar las conexiones entre cuerpo y mente a través de la inconsciencia. La última de las piezas de esta serie es Rhythm 0, realizada en el Studio Morra de Nápoles. En una de las paredes de la sala escogida para llevar a cabo la realización de esta performance, el espectador podía leer una frase que le ponía en antecedentes sobre lo que iba a ocurrir: «En la mesa hay setenta y dos utensilios que pueden usarse sobre mí como se quiera. Yo soy el objeto. Me hago responsable de todo lo que pueda suceder en este espacio de tiempo. Seis horas. De 20 p. m. a 2 a. m.».



Fue por aquel entonces, en 1974, a sus veintiocho años, cuando Marina Abramović llevó a cabo esta última performance tan exigente y reconocida: Rhythm 0. En ella hacía partícipe al público, o más bien dejaba en sus manos toda la acción. Abramović adoptó un rol pasivo durante las 6 horas que duraba la performance y la acción no debía ser interrumpida bajo ningún concepto una vez puesta en marcha. La artista asumía toda la responsabilidad de lo que pudiera pasar en este espacio de tiempo. Frente a ella se situaba una mesa con setenta y dos objetos que podían ser utilizados por el espectador para infligir a la artista «placer» (flores, un peine, plumas, perfume, un lápiz de labios, vino, uvas…) o «dolor» (tijeras, látigo, cuchillo, hojas de afeitar, cerillas, hacha, pistola y una bala…). Marina se convertía así en una muñeca con la que podían jugar a su antojo.

Los espectadores se mostraron tímidos y pacíficos, pero, según fue pasando el tiempo comenzaron a ser más y más violentos. Tras una primera toma de contacto inocente donde los espectadores la besan, le hacen adoptar diferentes poses o le dan flores, la cosa empieza a cambiar. A partir de la tercera hora comienzan a utilizar los objetos de «dolor». Un grupo la tumba en una mesa, la ata y clava un cuchillo entre sus piernas abiertas. Un hombre le hace un corte el cuello y se bebe su sangre. Fue desnudada por completo: cortaron su ropa con cuchillas de afeitar. Le clavaron espinas de rosa en el estómago. Cargaron la pistola con la bala y se la pusieron en su mano mientras apuntaba a su cuello. En esta última acción se produjo un enfrentamiento entre una parte del público que quería protegerla y otra que quería descargar su ira.

Después de seis horas de todo tipo de vejaciones, Marina Abramović dejó de ser un objeto, una «muñeca», se acercó a los espectadores desnuda, con los ojos llenos de lágrimas y el cuerpo manchado de sangre. El público no podía mirarla a la cara y muchos asistentes huyeron de la sala.

Tras sus primeros trabajos, Abramović se muda a Ámsterdam (Países Bajos) donde conoce al artista alemán Uwe Laysiepen, más conocido como Ulay. Lo suyo fue amor a primera vista. A partir de aquí, Marina y Ulay formarán un equipo indivisible que tendrá como fruto una década de performances en pareja. Un periodo en el que se golpearon, flagelaron y amaron mientras realizaba acciones artísticas en las que sus cuerpos desnudos chocaban a máxima velocidad, se apuntaban al corazón con una flecha mientras tensaban un arco o unían sus labios e inspiraban el aire expedido el uno del otro hasta agotar el oxígeno y caer inconscientes con los pulmones llenos de dióxido de carbono. A pesar de su enorme amor, la tensa relación estuvo marcada por las infidelidades de ambos y por un fuerte ego artístico. En el año 1988 decidieron realizar un viaje espiritual para terminar su relación. Caminaron 2.500 kilómetros por la Gran Muralla China desde extremos opuestos para encontrarse en el centro y

fundirse en un último abrazo, que terminaba con la relación que los había unido hasta aquel momento. Sin duda, una de las performances más románticas de la historia, si no fuera porque al final del recorrido Ulay ya esperaba un hijo de su traductora.



La artista serbia batió el record de la performance más larga de la historia: pasó 736 horas y 30 minutos sentada en una silla. Esta acción formó parte de la gran retrospectiva de su obra que realizó en 2010 el MoMa (Museo de Arte Moderno de Nueva York). En ella se incluían registros de vídeo desde la década de 1970, fotografías y documentos de sus performances, recreaciones de sus acciones realizadas por actores y la presentación performativa más extensa de la historia. Abramović, sentada inmóvil frente a una mesa en el atrio del museo, invitaba a los visitantes a sentarse frente a ella y compartir la presencia de la artista en silencio. Entre los visitantes que se sentaron con ella en la inauguración apareció por sorpresa Ulay; protagonizaron un emocionante reencuentro veintitrés años después de haberse separado.

DATO CURIOSO
El método Abramović

Marina Abramović ha creado su propio método. Un sistema de introspección que se puede aplicar a cualquier persona, fruto de la experiencia con sus creaciones durante casi medio siglo de carrera. Un método que te ayuda a hacer frente al dolor y la ira, y te acerca a un estado mental de armonía,

belleza y amor. Su creadora lo define así: «Hay dolor, pero es una especie de secreto muy guardado; el momento en el que pasas por la puerta del dolor entras en otro estado mental. Cuando experimentas esa sensación de belleza y amor incondicional, de que no hay fronteras entre tu cuerpo y lo que te rodea y comienzas a sentir esa sensación de ligereza y armonía contigo misma, algo se transforma en sagrado».

Varias celebridades se han puesto en las manos de Abramović y han vuelto a poner de moda la performance con este curioso método. Pero entre todas las experiencias la que más ha dado de que hablar es, sin duda, el retiro de tres días de la artista con Lady Gaga. La cantante sorprendió con la publicación de un vídeo donde podemos ver cómo realiza ejercicios sensoriales de voz y de silencio, se rodea de cuarzo, aparece sentada en una silla de madera en medio de un lago y pasea totalmente desnuda por un bosque con los ojos vendados. Este vídeo era parte de una campaña para recaudar fondos para el Instituto de Marina Abramović y para su método, por lo que las reacciones no se hicieron esperar. Muchos han acusado a Abramović de oportunista por la colaboración con Gaga y han afirmado que solo buscaba el impacto mediático. Pero lo que queda claro es que, buscado o no, Lady Gaga, esta vez junto a Marina Abramović, ha vuelto a revolucionar las redes sociales. Ha convertido este método de mediación en trending topic. La cantante adora a Abramović, la considera maravillosa, bella e inspiradora, «ella misma es una increíble pieza de arte» y si Marina dice que hay que abrazar árboles, se abrazan.

La artista serbia también ha sido agredida sin su permiso en una de sus performances. En 2018 fue atacada en Florencia por un hombre con un lienzo en el que estaba representada la propia artista. Marina Abramović estaba en el Palacio Strozzi presentando su exposición The cleaner, cuando el agresor, Vaclav Pisvejc, un pintor checo de cincuenta y un años, se plantó delante de ella y le rompió en la cabeza un cuadro con su retrato. Al parecer, el atacante, que ya contaba con antecedentes por disturbios de este tipo en Florencia, era el autor de la pintura. Por suerte, el cuadro, que terminó alrededor del cuello de la artista, no tenía cristal y salió ilesa. Poco después de lo sucedido, Abramović se acercó al hombre para preguntarle por qué había actuado así. Su justificación fue que él se encontraba realizando su propio arte, a lo que Marina respondió: «Con violencia contra otros, no se hace arte».

Marina Abramović, «la abuela de la performance», como se ha declarado ella misma, ya tiene planeada su acción artística final: electrocutarse con un millón de voltios. La performance será llevada a cabo en la Royal Academy of Arts de Nueva York en 2020 y será su última actuación, con setenta y tres años. En ella se someterá a una enorme descarga de energía para crear un campo eléctrico que le permita apagar una vela apuntándola con un dedo. Parece que Abramović, hasta el último de sus días, seguirá sorprendiéndonos con sus excentricidades dentro del mundo del arte y no dejará de desafiar los límites de la muerte.

Regina José Galindo

Regina José Galindo (Guatemala, 1974) utiliza su cuerpo como materia de trabajo para canalizar la ira de nuestra sociedad actual. Se somete a las torturas más duras en una especie de manifiesto vivo que explora las injusticias sociales, relacionadas con la discriminación racial, de género y de abusos del poder. Para ello convierte su trabajo en poderosos actos públicos contra el abuso y la humillación.

Como artista visual y poeta especializada en la performance, en su trabajo explora la violencia con su cuerpo y su voz. De este modo, la muerte, la tortura y el abuso son constantes en su semilla artística, y convierte su cuerpo en el territorio de denuncia de las violaciones de los derechos universales. Para Galindo, su arte surge de cada una de las miradas de los espectadores. Considera que las interpretaciones de su trabajo son tantas como miradas diferentes, ya que representan experiencias vividas en nuestro imaginario. Piezas que cobran su total significado tras la reflexión individual, múltiple y colectiva del público. Deja a los espectadores que decidan el significado de lo que están viendo y viviendo. Eso sí, sin que nadie se quede indiferente, pues consigue removerte por dentro y romper todos tus esquemas.

Regina comienza su trabajo performativo a partir de 1999 con El dolor en un pañuelo. En esta acción su cuerpo desnudo, atado en una cama vertical, sirve como pantalla donde se proyectan diapositivas de noticias sobre la violencia ejercida contra las mujeres en Guatemala. A través de la utilización de una temática local, que tiene lugar en su ciudad natal, la artista se acerca y nos invita a profundizar en temas universales como la violencia. A partir de aquí, la artista continúa utilizando su cuerpo como objeto, lienzo y altavoz para denunciar injusticias como la violación. En su obra Perra (2005), la artista, sentada en una silla, se graba con un cuchillo la palabra «perra» en su muslo izquierdo, en alusión a los mensajes tatuados que aparecen en los cuerpos de las mujeres asesinadas en Guatemala: «Una perra menos» o «Aquí

dejamos a una perra». Galindo logra el reconocimiento mundial al ganar el León de Oro de la Bienal de Venecia de 2005 con su vídeo Himenoplastia; en él podemos ver la operación quirúrgica ilegal a la que se somete la artista para reconstruir su «virginidad» como mujer.

DATO CURIOSO
Trece vestidos, trece mujeres, trece asesinos

«No quiero ponerme en los zapatos del otro. Quiero ponerme en los vestidos de las otras.» Esta frase de Regina José Galindo resume su proyecto Presencia (2017), con el que quiere reivindicar a las mujeres asesinadas en todo el mundo. Para llamar la atención sobre el feminicidio y su impunidad en la mayoría de los casos, la artista busca que sintamos la presencia de trece mujeres asesinadas. Lo consigue poniéndose un vestido de cada una de ellas, cedidos por sus familiares. La artista se mete en la piel (en el vestido) de Patricia, Saira, María de Jesús, Cindy, Sandra, Carmen, Ruth, Mindi, Florence, Kenia, Velvet, Flor de María y Karen, víctimas que fueron humilladas y torturadas hasta morir.

El feminicidio está presente en casi todos los países del mundo, y cientos de mujeres son asesinadas cada día de manera violenta. Muchos de estos crímenes son cometidos por parejas o exparejas, que en la mayoría de los casos permanecen en la más absoluta impunidad. La performance Presencia, realizada en Guatemala, Atenas y Madrid, rinde homenaje y pone voz a todas las mujeres que fueron silenciadas.

Resulta paradójico cómo la obra de Regina escandaliza a una sociedad que está más que acostumbrada a ver noticias sobre muerte, violencia, guerra y violaciones mientras come o cena frente al televisor. Un público, en gran medida hipócrita, que se muestra sensible ante sus acciones, aunque se haya criado rodeado de un sinfín de imágenes violentas. El arte de Galindo no es nada descafeinado, más bien es un puñetazo en el estómago, y, por supuesto, su potente voz de denuncia reflexiona sobre el entorno violento en el que vivimos. En su creación Plomo (2006), la artista, tras recibir una subvención de 5.000 dólares, decide gastarlos contratando a un exmilitar de la República Dominicana que le enseñe a manejar todo tipo de armas de corto y

largo alcance; con ello muestra lo sencillo que es aprender a matar en la sociedad en la que vivimos y que, con dinero, todo se puede lograr, hasta lo más oscuro y peligroso. En Limpieza Social (2006), la artista recibe de forma continuada y sobre su cuerpo desnudo los chorros de agua a presión que usa la policía para disolver manifestaciones; hace abrir los ojos al espectador para que se percate del modo violento en que las fuerzas del orden tratan de cesar la violencia, y, cómo, paradójicamente, muchas veces consiguen tan solo doblarla y aumentar el caos. En su obra 150.000 voltios (2007), la artista recibe descargas eléctricas con el mismo voltaje que se usa en las torturas, con lo que pone en tela de juicio la maldad y la crueldad humanas. En Autofobia (2009), utiliza una pistola de nueve milímetros para dispararle a su propia sombra, un suicidio metafórico que dice mucho de la sociedad con taras en la que vivimos. En El Objetivo (2017), Regina se sitúa justo en el punto de mira por su propio pie. Encerrada en una habitación de paredes blancas es apuntada por cuatro metralletas G36, que asoman por los agujeros de cada esquina de la habitación. Los visitantes, si quieren ver a la artista, estática en el centro de la estancia, deben empuñar el arma y mirar a través de su mira telescópica.



Con sus performances, Regina José Galindo expresa toda esa ira humana que no logra entender ni justificar. De ahí que la crítica a los abusos, la opresión y el control de la política y los poderosos formen una parte importante de su trabajo. Con su pieza Juegos de poder (2009), nos hace sentirnos como borregos sometidos a la voluntad del

poder. Un hipnotizador hace caer en un sueño profundo a la artista, que debe obedecer todas sus órdenes porque él tiene el dominio: arrastrarse por el suelo, sentir una gran sed, perder toda la fuerza en brazos y piernas, no poder defenderse ante insultos y otras vejaciones (como pinchazos con una aguja), etcétera. Regina nos presenta preguntas tan duras como: «¿Está la sociedad inmersa en un profundo sueño hipnótico del que debe despertar?» o «¿Debemos despertarnos para ser libres?». En su obra Quién puede borrar las huellas (2003), baña sus pies en sangre humana mientras camina hasta el palacio Constitucional de Guatemala. Sus huellas de sangre intentan abrirnos los ojos y movilizarnos ante la injusticia política. Regina es abofeteada por una indígena guatemalteca en su acción Hermana (2010), en la que pone de relieve los genocidios cometidos contra la población indígena durante la guerra civil que asoló su país. Una nueva muestra del conflicto racial que aún pervive en las sociedades en las que habitamos.

En 2014, el Ministerio de Interior español tuvo la gran «idea» de recomendar a las mujeres un decálogo de medidas para no ser violadas. No pasear por calles solitarias y oscuras, cambiar el itinerario, no hacer autostop, antes de aparcar mirar a su alrededor, no entrar en un ascensor con desconocidos o utilizar un silbato en caso de ataque. La respuesta de las mujeres ante estos consejos fue contundente: no es a las mujeres a las que tenéis que prevenir, sino a los hombres con intención de violarnos. No se trata de la primera vez que se pone el foco sobre las mujeres cuando son estas las que sufren las agresiones sexuales. De ahí la llegada de la obra NO VIOLARÁS de Regina José Galindo a la ciudad de Zaragoza. Varios carteles donde podía leerse «No violarás», en negro sobre blanco, aparecieron instalados en diferentes zonas de la ciudad. Provocaron una sensación de incomodidad ante un frase que hace que nos preguntemos de forma directa quiénes violan, si son nuestros amigos, familiares o conocidos y qué hacemos al respecto. Antes de llegar a España, la obra NO VIOLARÁS ha estado ya expuesta en Guatemala, Uruguay y Ecuador. La primera vez que Galindo la presentó fue en la Avenida Roosevelt de la ciudad de Guatemala en 2012. En ese año se sucedieron varias violaciones colectivas en esa misma avenida. Un grupo de hombres secuestraba a mujeres que iban solas en sus coches y eran violadas en ellos en movimiento. Cuando se descubrió que los culpables eran un grupo de policías, el Gobierno de turno echó la culpa a las mujeres por transitar solas por esa avenida y les recomendó que la próxima vez fueran acompañadas. Regina José alquiló en dicha avenida una valla publicitaria durante dos meses en la que puso su texto: «NO VIOLARÁS». Los carteles instalados en Zaragoza fueron atacados y pintados con

varias banderas de España e insultos a las mujeres. Ante esta injusticia apareció un último mensaje escrito sobre un papel pegado con celo en uno de ellos, en el que podía leerse: «Si esto te ofende y no vas a violar, ¡háztelo mirar!».

DATO CURIOSO
La Sangre del Cerdo

En 2017, Regina José Galindo realiza en Estados Unidos la performance La Sangre del Cerdo, que reflexiona sobre la situación alarmante e incierta que están viviendo muchos ciudadanos de este país debido a la política racista y misógina de Donald Trump. En esta acción, Galindo toma como referencia la célebre escena de la película Carry, basada en la novela de Stephen King y dirigida por Brian de Palma, donde vemos cómo la actriz protagonista es bañada por un cubo de sangre de cerdo. En este caso, la artista, de pie y desnuda en el centro de una pequeña habitación, tiene sobre su cabeza un cubo repleto de sangre del que pende una cuerda. El público será quien decida si tira de ella y vuelca el cubo.

De esta forma, Galindo nos muestra que el acoso y la intimidación están en nuestras manos. Por supuesto, uno de los espectadores tira de la cuerda y baña de sangre de cerdo completamente a la artista. La habitación es tan pequeña, que, aunque solo una persona se acercó a tirar de la cuerda, todo el público acabó salpicado de sangre. En ese momento, por fin, los espectadores toman una postura activa en la escena violenta, aunque solo sea para limpiarse las manos de sangre.

Regina José Galindo es de esas pocas personas que quieren salvar el mundo de nosotros mismos, de las personas en las que nos hemos convertido. Y, aunque muchos crean que sus obras rozan la locura mental, ella seguirá encadenándose, torturándose, enterrándose y lanzándose al vacío para luchar contra la crueldad, la tiranía, la opresión y la desigualdad de nuestro tiempo. Pero, eso sí, que quede claro que el arte no tiene la capacidad utópica de cambiar el mundo, pero sí puede cambiar a la sociedad, al despertarla para generar esa transformación, ese cambio que solo ella puede llevar a cabo.

Aunque en la actualidad tengan premio el autocontrol, el equilibrio y la calma imperturbable, a veces hay que valerse de las emociones para poder hacerles frente. Un buen ejemplo de ello lo vemos en el arte, que transforma la ira en una valiosa arma para luchar contra ella misma. Un arma que convierte la rabia en fuerza de superación ante las dificultades; la furia, en poder para enfrentarse a las injusticias, y la cólera, en capacidad de reflexión y conocimiento.



LA PEREZA

ROBERT RAUSCHENBERG
TRACEY EMIN
WILFREDO PRIETO

¿Qué pensamos cuando nos encontramos con un lienzo completamente en blanco en una exposición? ¿Y si nos topamos con un objeto de lo más cotidiano instalado en mitad de un museo? ¿Se trata de una broma o resulta que la pereza se ha apoderado del arte?

Parece que la sencillez, lo mínimo y lo metafórico se han convertido en un importante aliado del arte actual. Cuando el artista Marcel Duchamp, a principios del siglo XX, introdujo objetos de la vida cotidiana para convertirlos en obras de arte, basándose simplemente en una decisión propia muy próxima a un capricho creativo, cambió definitivamente el curso del arte moderno. Nos hizo entender que una experiencia artística tiene que ir más allá de lo visual, provocando un estímulo en nuestro pensamiento. Eso sí, a partir de este punto cualquier objeto podría ser arte, el que sea. Los límites se difuminan y las normas se rompen por completo, y caen en un peligroso juego del todo vale y se abre un interminable debate sobre lo que es arte y lo que no. ¿Qué es considerado arte si todo lo que nos rodea puede convertirse en una pieza artística? Pues bien, para responder parcialmente a esta pregunta, deberemos considerar lo artístico siempre bajo el concepto o idea que quiera transmitir su creador. El objeto en sí puede ser cualquiera, pero el mensaje que transmite es artístico, llega al espectador y lo conmueve.

En la actualidad, la mayoría de las personas consideran que «pereza» es sinónimo de tener pocas ganas de trabajar. Pero su influencia va más lejos de descuidar tus obligaciones y deberes, y utilizar como excusa el «ya lo haré mañana» y hacer oídos sordos ante la manida frase de «no hacer nada es lo más difícil del mundo» o el «no dejes para mañana lo que puedas hacer hoy». La pereza se transforma en desgana y apatía, una peligrosa sensación que te invade y logra que no te importe nada, y se manifiesta bajo la forma del más absoluto sopor y aburrimiento. El ritmo frenético que llevamos cada día está lleno de constantes interrupciones, bombardeo de imágenes, numerosas decisiones y ruido continuo. Esta sobreestimulación, que nos acompaña desde que nos levantamos hasta que caemos fulminados en la cama al llegar la noche, provoca que cuando nos encontramos ante una imagen estática y silenciosa nos aburramos. No podemos prestarle atención durante un periodo prolongado y nos deja de interesar sin saber por qué. La dejadez y la pereza se fortalecen en nosotros ante lo más meditativo.

Pero no nos pongamos tan serios, pues la pereza es el pecado capital más light. No puede ser tan malo un vicio que nos aleja un poco del trabajo y el esfuerzo al que estamos sometidos todos los días. Aunque, como todo, la pereza también debe administrarse en su justa medida. En ocasiones, conviene pararse a contemplar y pensar sin despeinarse demasiado; esforzarse por no hacer nada, aunque, paradójicamente, esta sea una hazaña casi imposible en nuestros días. Como ya nos avisaba Oscar Wilde «no hacer nada es lo más difícil del mundo, lo más difícil y lo más intelectual».

Robert Rauschenberg

No es nada raro que paseando por algún museo o galería de arte te topes con un cuadro totalmente en blanco. Pero tranquilo, no se trata de una broma de mal gusto, ni tampoco se ha vuelto loco el artista, ni tú eres incapaz de apreciar los delicados matices de esta pintura completamente en blanco. Todo tiene su explicación, otra cosa es que te convenza.

La representación del vacío o la nada en un lienzo parece cosa de nuestros días, pero los primeros experimentos ya se realizaron en el siglo XIX. Aunque si tenemos que destacar la pintura blanca más importante de la historia del arte, esta sería el Cuadrado blanco sobre fondo blanco realizado en 1918 por Kazimir Malévich, que es, como su propio nombre indica, un lienzo vacío colgado en un museo para asombro del visitante. Ya en el siglo XX, el artista ucraniano, con sus pinturas monocromas, buscaba el suprematismo, un trabajo basado en la abstracción total, la suprema abstracción. En su experimentación, además de usar como soporte el lienzo en blanco sin alterar, también trabaja con el color negro para buscar otro tipo de vacío. Esta nada artística puede traducirse en obras como Cuadro Negro, de nuevo con un nombre que deja poco a la imaginación y que nos presenta un lienzo pintado de color negro en su totalidad. Pero será Robert Rauschenberg (Texas, 1925 – Florida, 2008) quien decida eliminar en sus cuadros todo rastro de contenido y reduzca las referencias externas a la nada. Sus pinturas blancas llevan el expresionismo abstracto a su mínima esencia. Mientras que Malévich buscaba la abstracción suprema, Rauschenberg intentaba liberar a la pintura del poder de la corriente abstracta, a la vez que representaba el silencio. Si lo pensamos fríamente, parece que ambos pintores quieren tomarnos el pelo. Los dos pintan un lienzo en blanco, prácticamente idéntico, pero quieren trasmitirnos lo contrario. Al igual que los esquimales, parece que los espectadores deben aprender a

distinguir los múltiples matices del blanco, en este caso matices conceptuales que tienen que ver con la lectura que el artista y el espectador hacen de la obra y no con la forma de la misma.

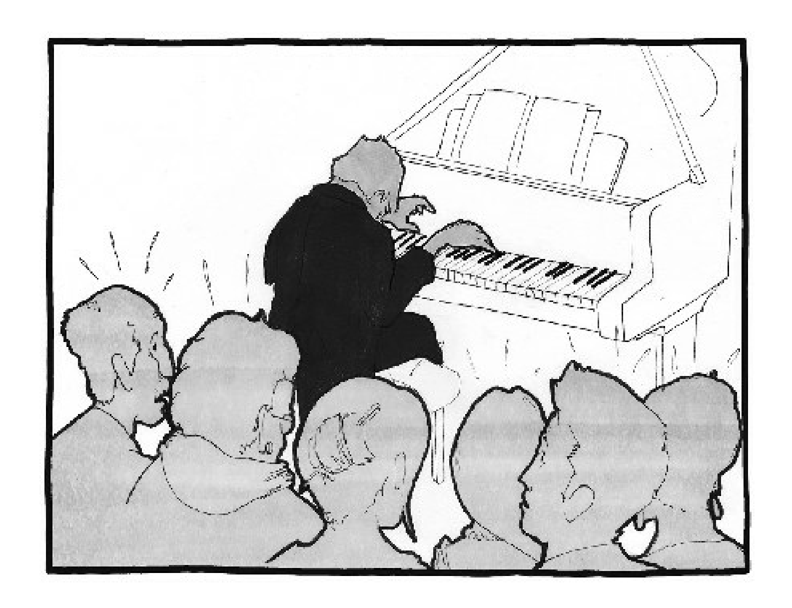
El artista tejano explora los límites del arte y lo simbólico en White Paintings (1951), una serie de pinturas blancas realizadas en sus años de estudiante en el legendario Black Mountain College, una universidad ubicada al sureste de Carolina del Norte (Estados Unidos), en la que el núcleo de la educación era el arte y donde Rauschenberg colaboró con John Cage, Merce Cunningham, Jasper Johns, Susan Weil y Cy Twombly, entre otros.

4 33 LA COMPOSICIÓN MUSICAL SILENCIOSA

El compositor John Cage, tras visitar la exposición de Robert Rauschenberg en el Black Mountain College y contemplar sus lienzos completamente blancos, escribió su famosa y controvertida pieza silenciosa 4 3 3˝ . Al visitar la muestra, Cage llegó a la conclusión de que la música se estaba quedando atrás con respecto a otras artes visuales, y, por este motivo, pensó en utilizar el silencio como pintura blanca en su partitura.

La versión musical de las pinturas blancas de Rauschenberg, toma su título de la duración que suman sus tres movimientos: cuatro minutos y treinta y tres segundos, periodo en el que su intérprete debe guardar silencio y no tocar ningún instrumento. En el estreno de la obra, el 29 de agosto de 1952 en Nueva York, David Tudor se sentó al piano y comenzó la pieza cerrando la tapa del teclado; poco después la abrió para señalar el final del primer movimiento. Ante el asombro del público, repitió la operación para el segundo y el tercer movimientos. En ningún momento interpretó una sola nota. Por algo su partitura era la siguiente:

I
TACET (silencio)
II
TACET (silencio)
III
TACET (silencio)



John Cage afirma que su obra se nutre de los sonidos externos para completarse, al igual que ocurre con una mota de polvo o un rayo de luz en las pinturas blancas de Rauschenberg. Explica que el día del estreno de la obra, durante el primer movimiento, se escuchaba levemente una ligera brisa que entraba desde fuera, en el segundo empezaron a sonar tímidamente las gotas de lluvia sobre el tejado y, durante el tercer movimiento, se sumó a la partitura el sonido del público hablando o marchándose de la sala. Un silencio musical cargado de sonidos que desafía a la misma definición de música. 4 33˝ es considerada por unos como una obra de arte y por otros como una burla a la historia de la música.

Rauschenberg, que afirma de forma traviesa que «un lienzo vacío ya está lleno», siguió investigando y desarrollando las posibilidades del color blanco, a diferencia de Malévich, que abandonó la pintura para dedicarse a la enseñanza y a la escritura al pensar que no podía haber nada más allá de pintar blanco sobre blanco. Esta investigación pronto tendría su fruto, pues consiguió una nueva vuelta de tuerca con su famosa y polémica obra Dibujo borrado de Kooning.

El trabajo de Rauschenberg, muy prolífero y variado (pinturas, collages, grabados, ensamblajes, fotografías, etcétera), cuenta con una serie de obras, además de las pinturas blancas, que pueden hacernos pensar que el artista contemporáneo busca el camino fácil o la holgazanería en la creación artística. Su obra Monograma (1955-1959) se ha convertido en un icono que marca un punto de inflexión en el mundo del arte. Después de regatear con un taxidermista, Rauschenberg consiguió comprar una cabra de angora disecada por 15 dólares. Una vez en su estudio, no supo muy bien qué hacer con su nueva y cornuda compañera, y tardó cuatro años en lograr

el resultado final que la transformaría en Monograma. Primero el chivo quedó atrapado por un neumático pintado de blanco que tenía en el estudio. Más tarde construyó una plataforma de madera con ruedas, que decoró con papel y pintura, y en cuyo centro plantó al bicho. El resultado fue una obra de arte bastante fea, desconcertante y, a la vez, graciosa. Pero su mayor importancia radica en que esta pieza fue el germen del arte que estaba por llegar. Rauschenberg abrió paso a un nuevo camino al recopilar basura que luego utilizaba para crear sus Combinados, obras que fusionaban la pintura y la escultura y que pronto se convirtieron en toda una referencia para las nuevas generaciones.

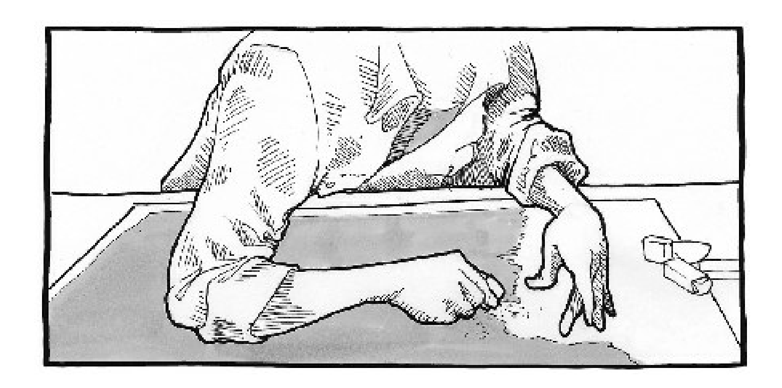
La crítica del momento no sabía definir ni ubicar esas obras de arte, y, aunque el Combinado por excelencia tiene como protagonista a una cabra, Rauschenberg realizó otras piezas igual de chocantes. Un buen ejemplo de esta serie es Cama (1955), el colchón donde el propio artista solía dormir en su estudio, colgado verticalmente e intervenido con pintura en su colcha y almohada. Esta pieza medio cama, medio pintura mostraba las posibilidades de utilizar objetos desechados como soportes tradicionales, una técnica muy cercana a la idea de Duchamp de recoger y exponer cosas que han sido encontradas. Otra pieza creada en 1955, Sin título (hombre con zapatos blancos), mostraba un mueble de madera viejo, que, tras ser recogido de la basura por el artista, estaba pintado a brochazos, intervenido con fotografías, tela de paracaídas y hasta un gallo disecado. Un conjunto que nadie entendía exactamente en su época y que, más tarde, como la gran mayoría de la obra de Robert Rauschenberg, se convertiría en una gran influencia en las décadas futuras. Vivió de cerca la tensa transición entre el expresionismo abstracto y el pop art. Consideraba que el expresionismo estaba anticuado y por eso decidió retratar la realidad y nutrir a sus obras con los despojos de la sociedad de consumo, en una mezcla de pintura y escultura. Mostró, junto a su amigo y amante Jasper Johns, el camino a Warhol y compañía en el pop art.

CÓMO BORRAR UNA OBRA DE ARTE

Un día cualquiera de 1953, Willem de Kooning, el mayor representante del expresionismo abstracto norteamericano en ese momento, recibió en su despacho a un joven veinteañero con una extraña propuesta. Se trataba del aspirante a artista Robert Rauschenberg y su propuesta era tan simple como loca. Rauschenberg se armó de valor y pidió a De Kooning uno de sus dibujos para poder borrarlo. Este, tras un momento de tenso silencio, accedió a su petición. El respetado artista no estaba muy

entusiasmado con la idea del joven, pero entendió el propósito y quiso entrar en el juego artístico. En consecuencia le entregó un dibujo muy querido y muy difícil de borrar.

Rauschenberg tardó un mes en borrar meticulosamente la obra, con la ayuda de 40 gomas. En ese momento dio por finalizada la obra, y pidió a su compañero Jasper Johns que diseñara un pequeño cartel con el título: «Dibujo de De Kooning borrado, 1953». Se convirtió en la primera obra de arte fruto de la destrucción de otra pieza artística consagrada, una creación que surgía a través de la eliminación, en lugar de crearse por adición.



Por supuesto, la obra causó un gran escándalo y fue tachada de ataque contra el arte, a lo que el artista simplemente respondía: «Es poesía». Para Rauschenberg es un acto simbólico que demuestra que es posible crear a la vez que se destruye, como afirma la cita de Pablo Picasso: «Todo acto de construcción es un acto de destrucción». El resultado fue algo destructivo a primera vista, pero que, en realidad, era la obra de arte pionera de lo que después se llamaría «arte conceptual», corriente que pronto reinaría en el arte contemporáneo. Un papel en blanco, sin aparente valor artístico, que se convierte en una obra de arte gracias a la idea y al proceso de creación. Una obra que invierte el concepto de pintura y sirve como precedente para diferentes artistas que posteriormente trabajarán de manera similar.

Tracey Emin

La obra más conocida de Tracey Emin (Croydon, Reino Unido, 1963) es My Bed. Literalmente su cama deshecha tras quince días de depresión, alcohol y sexo. Sí, estás leyendo bien: su obra principal es su propia cama sin hacer, con las sábanas llenas de

manchas amarillentas y sus alrededores repletos de artículos tirados por el suelo como condones, colillas, botellas de alcohol, pastillas, un par de bragas manchadas, pañuelos de papel usados y otros residuos domésticos.

Esta obra es fruto de la crisis emocional que sufrió Tracey y que la llevó al colapso en 1993, después de su segundo aborto. Durante varios días seguidos, la artista solo se movía de la cama para ir al baño, porque no tenía fuerzas para luchar contra la realidad. Cuando por fin superó este periodo depresivo y se levantó, vio en su cama el vivo retrato de la decadencia de su vida. Los excesos con las drogas y el alcohol, sumados a la promiscuidad sexual que atravesaba su vida en aquella época, hizo que una simple cama se convirtiera en un autorretrato de la artista. Así nacía su nueva obra, que simbolizaba aquellos excesos y trasmitía la idea de tocar fondo.

Ante esta obra, muchos críticos afirmaron que se trataba de una farsa y que cualquiera podía exhibir una cama deshecha. Ante esta afirmación, Emin respondió: «Bueno, no lo hicieron, ¿verdad? Nadie había hecho esto antes». Años más tarde, en 1999, ante el asombro de estos críticos, My Bed quedó finalista del prestigioso Premio Turner. Aunque la obra no ganó, se convirtió en la más popular. Pero no solo se habló de lo controvertida y provocativa que era la pieza, sino también de la borrachera de Tracey en la gala de los Premios Turner. El caso es que el revuelo creado por la instalación y su ebria autora, hizo que en todos los periódicos, y hasta en la radio, se hablara de ella. A partir de entonces, sus obras comenzaron a venderse y su fama comenzó a crecer, pues ya se sabe que un buen escándalo vende. My Bed fue subastada en 2014 y vendida por más de tres millones de euros a un coleccionista alemán, que la ha cedido en préstamo a la Tate durante diez años. Tras el préstamo, el museo Tate Britain de Londres, donde ahora se exhibe, ha tenido que contar con la presencia de la artista para la instalación de la obra. My Bed es tan personal que la propia artista necesita meterse en la cama y deshacerla ella misma, si no la obra no tendría sentido y dejaría de ser su cama. En la exposición, junto a la cama y todos los desechos que la rodean, pueden verse dos maletas cerradas y encadenadas, que nos hablan del equipaje emocional que Emin llevaba en aquel momento. Sobre la cama en la pared luce un neón en el que se puede leer: «Cada parte de mí está sangrando».



En la misma línea que su obra My Bed, se encuentra Everyone I have ever slept with from 1963-1995 (también conocida como La tienda de campaña). Una instalación compuesta por una tienda de campaña azul adornada con los nombres cosidos de todas las personas con las que había dormido la artista desde su infancia: compañeros sexuales, su hermano mellizo, familiares con los que trasnochó de pequeña, amigos y sus dos abortos. Con estos nombres de sus amantes y amados, cosidos al estilo patchwork, Tracey vuelve a desnudar su intimidad. En 1995, cuando se presentó esta obra, uno de los periodistas que visitó la instalación exclamó: «¡Si hasta se ha acostado con el organizador de la exposición!». Tras ser expuesta en Londres, Berlín y Nueva York, la obra ya no existe. Fue destruida en 2004, junto a las de otros artistas como los hermanos Chapman o Damien Hirst, en el incendio de un almacén que guardaba obras procedentes de la galería Saatchi en Londres. La mayoría de los artistas recrearon las obras perdidas en aquel incendio, pero Emin se negó a reproducir de nuevo La tienda de campaña. Para ella eso significaba falsear tanto la pieza como un momento de su vida que ya había pasado. Y, aunque le ofrecieron hasta un millón de libras por recrear la pieza, ella no aceptó, con lo que se mostró totalmente coherente con su forma de ver el arte, una expresión de los sentimientos más íntimos y personales vinculados a un tiempo y a un lugar determinados.

DATO CURIOSO
Sobrevivir gracias al arte

«Solo he sobrevivido gracias al arte, que me ha dado fe en mi propia existencia.» No se puede entender la creación artística de Tracey Emin al margen de su vida. Su infancia y adolescencia fueron sumamente complicadas, pues se encontró de frente con el sufrimiento, la humillación y el trauma. Con trece años, Emin fue víctima de una violación, sufrió abandono familiar, anorexia, incesto, dos abortos, alcoholismo, pobreza, rechazo social, depresión y una tentativa de suicidio.

El arte para ella es una forma de terapia, una manera de recrear su propia memoria para luchar contra los fantasmas del pasado. Un modo de ayudarse a sí misma a cerrar heridas y de superar ciertas etapas de su vida, marcadas por un profundo dolor y un tremendo rencor. Materializa su devastadora intimidad convirtiendo al espectador en un testigo involuntario de su arte confesional, que busca el perdón interior. Un trabajo íntimo e incómodo que exhibe los grandes momentos emocionales vividos, buenos instantes como islas paradisiacas o malos cercanos al infierno más profundo.

Tracey Emin es una luchadora que ha conseguido sobrevivir a su propia combustión juvenil gracias al arte. Afirma: «Soy alcohólica, neurótica, psicótica, quejica, una perdedora obsesionada conmigo misma, pero soy una artista». Y lanza un mensaje de superación que se refleja en una de sus piezas realizadas en neón: «La última gran aventura eres tú».

Durante la década de 1980, Emin estudió pintura en el Royal College of Art de Londres. De esa primera etapa apenas se conservan obras, ya que ella misma las destruyó casi todas. A partir de la década de 1990, comenzó a exponer como parte del grupo de artistas británicos llamado Young British Artists, junto a Damien Hirst, Sarah Lucas, Mark Ofili, Marcus Harvey y los hermanos Chapman. Todos ellos, por un lado, apadrinados por el galerista Charles Saatchi y, por otro, acompañados por un excelente trabajo de promoción y marketing llevado a cabo por el Ministerio de Cultura británico, pues ya sabemos que los ingleses son unos auténticos genios a la hora de venderse. A partir de aquí su carrera ha experimentado diferentes caminos y lenguajes: abrió en sus inicios una tienda en Londres llamada The Shop, junto a Sarah Lucas (otra artista visual británica), donde vendían camisetas con lemas obscenos y ceniceros con la imagen de Damien Hirst. También se inició en la exposición de fotografía y pintura, y su primera muestra individual, que tuvo lugar en la importante galería White Cube de Londres, estaba compuesta por fotografías de las pinturas de su primera etapa (que habían sido destruidas por ella misma), instantáneas personales y objetos de lo más

privado, como el paquete de cigarrillos que llevaba su tío cuando murió decapitado en un accidente de tráfico. Más tarde, llegarían sus performances e instalaciones más salvajes. En Exploration of the Soul, Emin escribió de forma poética los hechos más importantes de su vida, hasta cumplir los trece años, cuando fue violada. Para contar esta historia, realizó una videoperformance en diferentes zonas de Estados Unidos, que, bajo el nombre de Grand Scale, consistía en la lectura de fragmentos de Exploration of the Soul sentada en una butaca que le había regalado su abuela. Tras recorrer todas estas sendas, la artista apareció en una entrevista en prime time televisivo completamente borracha, con lo que desató nuevamente la polémica. Además, en 2007 fue elegida para representar a Reino Unido en la 52.ª Bienal de Venecia y nombrada académica en la Real Academia de las Artes, y, en 2011, elegida como profesora de Dibujo en la Royal Academy.

En febrero de 1996, Tracey realizó una performance durante tres semanas en una galería de Estocolmo para reconciliarse con la pintura. En Exorcism of the Last Painting I Ever Made, la artista hizo construir un estudio dentro de la galería para encerrarse en él durante el tiempo de la exposición. Dentro tenía materiales de pintura, pinceles, cubos, lienzos, papel, un teléfono, una cama y un hervidor de agua. En este periodo pintó desnuda mientras el público la espiaba a través de varias mirillas que había en las paredes del estudio. Después de varios años sin atreverse a pintar en este «exorcismo» ponía en escena tanto sus miedos como su decisión de superarlos. La artista no solo se desnuda físicamente, sino también interiormente, pues pinta escenas con contenido autobiográfico, como no podría ser de otro modo.

Emin consigue un efecto Big Brother: el espectador se convierte en un voyeur que ve a la artista completamente desnuda trabajando rodeada de pinturas y botellas vacías de vino, whisky y cerveza. Pero los primeros curiosos que se acercaron a la exposición no pudieron ver mucho: hasta el tercer día del encierro la artista no consiguió salir de su bloqueo y no fue capaz de comenzar a pintar.

DATO CURIOSO
Una bomba emocional

Una de las exposiciones más recientes de Emin, que cerraba sus puertas a principios de abril de 2019 en la galería White Cube de Londres, fue toda una bomba emocional. La gran muestra, que ocupaba todos los espacios de la galería londinense, estaba compuesta por esculturas, neones, pinturas, dibujos, fotografías y vídeos que utilizaban como materia prima la pérdida,

el patetismo, la ira y el amor, bajo el título A Fortnight of Tears (Una quincena de lágrimas). «Tenía este título en mente desde hace quince años, pero aún no lo había usado. Hace dos años, mi madre murió y nunca lloré tanto en toda mi vida, así que pensé que había llegado el momento de usar el título. Aquí trato los grandes momentos emocionales de mi vida, buenos o malos, infiernos o paraísos, en forma de bomba emocional», explica la artista. Entre todos los trabajos expuestos destacaba una instalación que nos daba la bienvenida: se trataba de medio centenar de autorretratos tomados en distintas épocas ligados a sus horas de insomnio. Un conjunto de autorretratos íntimos e inquietantes, que nos abrumaban con su tamaño y número, mientras capturaban el tormento y la desesperación habituales de esas horas despiertas y solitarias. Eso sí, encontrarte rodeado por cincuenta gigantescos retratos de Tracey Emin, mientras lucha consigo misma para lograr dormirse, sí que es para no pegar ojo.

Con su arte, Tracey Emin ha mostrado de manera directa y provocadora los rincones más íntimos de su vida privada. Aunque presentar una cama sucia y deshecha o una tienda de campaña con nombres cosidos nos parezca algo alejado de nuestro concepto de arte y creamos que ambas son obras carentes de esfuerzo y trabajo, debemos preguntarnos qué requiere mayor esfuerzo: ¿cargar de trabajo emocional una obra de arte o cargarla de trabajo físico?

Wilfred Prieto

Cuando un artista encuentra una buena idea busca la manera de convertirla en una escultura o un cuadro, pero cuando Wilfredo Prieto (Sancti Spíritus, Cuba, 1978) tiene una idea, su principal objetivo es modificarla lo menos posible. Al contrario que la mayoría de los artistas, él presenta ideas complejas de la manera más simple y directa posible. Esto no quiere decir que sea un vago perezoso y que no trabaje duro en sus ideas, al contrario, se esfuerza para que el resultado final de la obra no muestre ninguna evidencia de este trabajo.

Wilfredo Prieto es un artista conceptual que, bajo su imaginario de aspecto sencillo, esconde la provocación. Una de sus obras más conocida es Pan con pan, un bocadillo en cuyo centro hay otro pan. Aunque al verlo nos venga a la cabeza el dicho «Pan con pan, comida de tontos», la obra surge de una anécdota de la infancia del

artista, cuando al preguntarle a su padre qué había para untar en el pan, este, al ver que no había nada en la alacena, contestó: «¡Pan!». Esta pieza, bajo una sencillez casi escandalosa, muestra con humor cómo un pueblo lucha con ingenio ante la escasez. De este modo, las esculturas e instalaciones de Wilfredo Prieto se convierten en herramientas para explorar de forma poética temas sociales y políticos. Obras que comienzan con una idea y acaban con una interrogación, atrayendo irremediablemente al espectador.

A través de su obra, Prieto explora el poder de lo mínimo al presentar metáforas y narrativas y dejarlas a nuestra libre interpretación. Comunica con lo esencial a través de objetos cotidianos y materiales de nuestra vida diaria, y hace posibles escenarios poco probables bajo el lema de «lo más simple es lo más contundente». Así pues, nos invita a visitar su Biblioteca blanca (2004-2006), compuesta por seis mil libros de diferentes tamaños y cubiertas totalmente en blanco. O pasear por un parque lleno de excrementos humanos en su intervención pública Sacando al perro y comiendo mierda. En 2001 realizó treinta y una banderas de diferentes países en escala de grises y las instaló en las plazas principales de Italia, Francia, Países Bajos, Irlanda, Canadá y Australia. En esta obra, llamada Apolítico, despoja de color las banderas y convierte la identidad de estos países en algo confuso y borroso. Para la Bienal de la Habana de 2006, presentó una pequeña escultura en el centro de una gran sala, llamada Grasa, jabón y plátano. Su título describe el orden preciso de los materiales que componen la obra, tres elementos que aluden al resbalón uno encima de otro: un pegote de grasa de eje aplicada en el suelo, una pastilla de jabón y una cáscara de plátano. En Canadá convirtió un museo de arte en una discoteca, que contaba con todo lo esperado, como sus luces y la pista de baile, excepto la música (Sin sonido, 2006). En 2011, en el Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid, pudimos ver, entre otras obras, Circuito cerrado: un alargador que se enchufa en sí mismo, con lo que queda inutilizado; o Cuba libre, un charco en el suelo de ron y otro de Coca-Cola.

DATO CURIOSO
Arte conceptual

Muchos artistas han dejado de lado el lienzo para abrirse un nuevo camino en su creación. Sobre todo desde que el artista francés Marcel Duchamp decidiese elegir un botellero o un urinario y los calificase como arte. En ese momento nacía el artista «conceptual» o «de concepto».

El arte conceptual es un movimiento artístico en el que el concepto o la idea de la obra es más importante que el propio objeto, que trasciende a él. La obra del artista ya no es un objeto fabricado por la mano de su creador, sino un objeto de reflexión intelectual, convierte la idea que hay detrás de la obra en algo más importante que el objeto en sí. Esta práctica, que emergió en la década de 1960, causa que, al primar el concepto y la idea sobre la realización material de la obra, el mismo proceso de creación cobre más importancia que el objeto terminado, y expone en ocasiones el desarrollo de esta idea a través de bocetos, notas, maquetas, fotografías o vídeos. Esta tendencia requiere una mayor implicación del espectador, ya que el objeto no es solo fabricado para su contemplación y goce estético, sino también para su observación reflexiva.

Por supuesto, ante este tipo de arte siempre hay alguien que dice «No entiendo nada», «Es una estafa» o el famoso «Eso lo hago yo». En su defensa habría que plantearse el hecho de que, si podían haber realizado esa obra, ¿por qué no lo hicieron? o, tal vez, ahora pueden hacerla después de haberla visto ya creada. En ese caso sería: «Eso lo imito yo».

Ante el asombro de sus propios galeristas, ha presentado exposiciones en las que encontramos minúsculas instalaciones como Pelo danzando con pasa, una obra que consiste en un viejo ventilador que hace volar un largo pelo negro, que no se suelta porque está sujeto al suelo por una uva pasa. Otra obra que causa estupor en quien la observa es No más clip, un minúsculo clip estirado en una sola línea de metal y apoyado contra una pared. Dos obras prácticamente inapreciables que necesitaban de un mapa de sala para encontrarlas y no pisarlas en la visita a esta galería de arte mexicana. Para su obra Sin título/Alfombra Roja (2007), expuesta en una galería de Barcelona, Wilfredo extiende una alfombra roja y barre el suelo de la galería meticulosamente para después esconder todo el polvo y la suciedad debajo de la alfombra. Una obra difícil de entender para el público si no miraba debajo de la alfombra. En la edición de 2015 de la feria de arte contemporáneo ARCOMadrid, una obra de Wilfredo Prieto se convirtió en la protagonista. La polémica obra era su Vaso de agua medio lleno y estaba a la venta por 20.000 euros. La obra, expuesta en el stand de la galería española Nogueras Blanchard, presentaba un vaso de cristal lleno de agua hasta la mitad, sobre un pequeño estante de madera. Pronto comenzó el revuelo por el precio y las críticas habituales de los visitantes que murmuraban: «Eso podría haberlo hecho yo».

La obra fue creada por el artista, como no podía ser de otra forma, en la cocina de su casa, en un alegato al optimismo. Vaso de agua medio lleno, como su nombre indica, muestra la visión esperanzadora y positivista del autor, que siempre ve el vaso medio lleno. Además, esta pieza, que surge de una experiencia cotidiana universal, está compuesta por tres materiales referentes en la historia del arte: la madera, el vidrio y el agua.

La obra, realizada en 2006, pertenece a una serie de trabajos en la que el artista experimentaba con la reducción máxima del objeto en busca del concepto filosófico casi desde un accidente cotidiano. Si lo que intentaba Prieto era que el espectador pensara delante de su obra, sin duda, lo consiguió provocando todo tipo de reacciones, muchas de ellas contrarias. Hasta el punto de que el artista ha afirmado vender la obra por un euro a la persona que demuestre que su idea es fallida.



La obra Vaso de agua medio lleno viene con instrucciones escritas. Si el vaso se rompe o se daña, tan solo basta con conseguir otro nuevo (si es idéntico, mucho mejor); y si el agua se ensucia o se evapora, simplemente se limpia el vaso y se llena otra vez justo hasta la mitad. El valor de la pieza, nos guste más o menos, está en el certificado de autenticidad firmado por el artista. En muchas ocasiones, el comprador de este tipo de obras debe reponer materiales y colocarlos de nuevo en la posición original, lo que lo convierte en parte del ejercicio del arte conceptual.

El Taller Chullima, donde trabaja el artista Wilfredo Prieto, se convirtió en uno de los protagonistas de la XIII Bienal de La Habana, que tuvo lugar del 12 de abril al 12 de mayo de 2019. Se trata de un antiguo astillero ubicado en la desembocadura del río Almendares, que dos años antes se convirtió en el «laboratorio» del artista cubano. El interior de esta inmensa nave, que anteriormente estaba repleta de hierros y escombros, fue uno de los espacios colaterales más interesantes de la bienal. En él los visitantes se encontraron con varias propuestas del artista y con una obra muy especial: una maqueta de una autopista con la forma de símbolo del infinito (un ocho tumbado). Un proyecto gestado hacía siete años y que, por fin, estaba cobrando vida a pocos kilómetros de su pequeño pueblo natal de Zaza del Medio (Sancti Spíritus). La obra se llamaba Viaje infinito y se trataba de la construcción de una autopista real de un kilómetro de longitud, con cuatro vías de circulación de tres metros cada una. Lo curioso de esta carretera era que no tenía principio ni fin, gracias a su forma de símbolo del infinito y a un paso elevado que permitía la circulación en ambas direcciones sin detenerse (vamos, una gigantesca pista de Scalextric). Esta colosal pieza fue calificada por Wilfredo como una «escultura ambiental»: «Viaje infinito tiene que ver con las experiencias de cualquier persona, en las que los ciclos se repiten y el viajar y el andar te conducen a un mismo punto. Es como una especie de serpiente que se muerde la cola». Con esta obra, en la que participarían arquitectos, ingenieros forestales y agrícolas, científicos, diseñadores y campesinos de la localidad, Prieto nos demuestra que también sabe trabajar a lo grande, pero siempre guiado por pequeñas y sutiles ideas. Viaje infinito no era la única revolución que ofrecía la visita al Taller Chullima en esta Bienal, entre muchos otros proyectos encontrábamos Cocina Extendida. El artista conceptual ofrecía de la mano de un grupo de chefs, un juego donde intentaban repensar la comida cubana a partir de lo que se tenía a mano en el país. Una reflexión sobre el modelo de alimentación cubano a través de los ingredientes que existen en la isla.

Wilfredo Prieto, aunque recibió su título universitario como pintor, lleva más de diez años sin pintar. Desde sus inicios, ha buscado distanciarse de los métodos tradicionales de hacer arte para ser más libre y no limitar su creatividad. En la actualidad cuenta con un destacado lugar en el panorama artístico internacional, y expone en centros de arte de todo el mundo y forma parte de prestigiosas colecciones. Todo gracias a su capacidad de unir dos realidades diferentes en sus objetos e instalaciones: piezas mínimas que generan una máxima incidencia con sus nuevas lecturas e interpretaciones. Tras una primera reacción del visitante, que muchas veces es un «¿qué es eso?», comienza un juego que va desde la provocación de esa

sensación de asombro a la pura reflexión, pasando por el trabajo de investigación que debe llevar a cabo el espectador guiado por las sutiles pistas que el artista deja en nuestro camino.

En muchas ocasiones, la pereza, ese vicio que invita a no hacer nada, forma parte del proceso y el resultado final del arte contemporáneo. Pero habría que preguntarse: ¿quién es más vago? ¿El artista contemporáneo acusado de no trabajar duro en su obra y de escudarse en el «todo vale», o el espectador que, como buen perezoso, rechaza una obra que lo obliga a pensar y a reflexionar, ya que prefiere que le den las cosas hechas y no tener que mover ni un dedo?



LA LUJURIA

ROBERT MAPPLETHORPE
TAKASHI MURAKAMI
DEBORAH DE ROBERTIS

Tras la revolución moral y sexual de la década de 1960, el sexo se ha convertido en un objeto de consumo más. El comportamiento sexual es muy diferente al de otras épocas y su interpretación artística está llena de explícitas paradojas y contradicciones.

La religión califica muchos comportamientos sexuales como «desordenados e inadecuados» y pide autocontrol ante ese deseo carnal incontrolable llamado «lujuria». El siglo XX trajo consigo un desafío de los códigos tradicionales, pues aceptaba conductas sexuales antes castigadas no solo por la religión, sino también por la sociedad, como la igualdad de sexos, los métodos anticonceptivos o la separación entre reproducción y sexo. Pero, aunque la sociedad sea ahora mucho más liberal en estos temas, existe una doble moral al respecto. Es ahí donde el arte incide para invitarnos a reflexionar sobre las contradicciones entre lo que se considera obsceno y lo que se considera decente. El arte nos lanza la siguiente pregunta: ¿quién es el encargado de poner esas etiquetas?

El desnudo es uno de los motivos más utilizados en la historia del arte y también de los más censurados. Esculturas clásicas talladas en mármol, frescos renacentistas y majas desnudas fueron víctimas de censura: unas fueron ocultadas o destruidas, y otras, pixeladas al modo clásico, con una hoja de parra o una tela vaporosa que cubría sus partes pudendas. En el arte contemporáneo, el desnudo sigue siendo uno de los temas principales, y protagoniza obras controvertidas y tabúes que, en la mayoría de las ocasiones, chocan contra el puritanismo. Muchos de estos trabajos son perseguidos, silenciados e incluso eliminados del circuito artístico, según motivaciones religiosas, políticas o sociales. En nuestros días, la censura ¡aún! sigue siendo un asunto crucial, y la lucha por la libertad de expresión, una batalla sin tregua. El arte no solo constituye un espacio idóneo para ejercer la libertad, sino también para defenderla. De ahí, que encontremos muchos artistas políticamente incorrectos que combaten de forma lujuriosa la censura, que cada vez está más activa.

Vivimos un momento complicado en el que el miedo a ofender o a incomodar delimita la libertad creativa y da alas a la censura y a la represión. Las prácticas censoras del puritanismo nos están convirtiendo en una sociedad sin capacidad crítica, de ahí la importancia de contar con artistas transgresores, críticos y lujuriosos.

Robert Mapplethorpe

La obra del fotógrafo estadounidense Robert Mapplethorpe (Nueva York, 1946 – Boston, 1989) ha sido censurada una y otra vez por mostrar la sexualidad sin tapujos. Su fotografía, calificada por muchos como «sucia y pornográfica», ha generado un gran escándalo al mostrar el erotismo de una manera que nunca antes había sido vista por el público. Pero esta polémica no fue casual, pues el mismo Mapplethorpe la persiguió, por ejemplo, al escoger de manera intencional la presencia de la temática homosexual, para lo que utilizaba como modelos de sus fotografías a actores porno que se relacionaban con elementos de la cultura sadomasoquista. Estas obras más tarde se convirtieron en símbolos de la cultura LGBT en su lucha por la igualdad. Y lo cierto es que, con censura o sin censura, Robert Mapplethorpe es uno de los artistas más influyentes del siglo XX, y se han llegado a pagar sumas millonarias por sus imágenes criticadas y denunciadas.

Mapplethorpe creció en un entorno católico en Long Island, hasta su marcha a Nueva York a mediados de la década de 1960 para estudiar Arte. Su transición al género de la fotografía comenzó de forma casual cuando un amigo le regaló una cámara Polaroid (antes solo había utilizado fotografías de revistas y libros que recortaba para crear collages). Poco a poco la fotografía se fue convirtiendo en su único medio de expresión, y realizó sus primeras series utilizando como modelo a su compañera de piso: la leyenda del punk Patti Smith.

La cantante y artista Patti Smith, sin lugar a dudas, ocupó un lugar muy especial en la vida de Mapplethorpe. Fue la amiga, novia, musa y confidente a la que fotografió en innumerables ocasiones, como bien podemos ver en la mítica portada de su álbum Horses (1975), en la que sale vestida con una camisa blanca y un traje negro. Se encontraron en el Nueva York de los sesenta y juntos sobrevivieron durante años en la pequeña habitación 1017 del hotel Chelsea, donde ambos comenzaron a explorar sus facetas creativas: ella como escritora y música, y él como artista plástico y fotógrafo. Una niña mala que intentaba ser buena y un niño bueno que intentaba ser malo, seguramente sin imaginarse la fama y el prestigio que los dos encontrarían años más tarde.

En los inicios de su relación, vivieron un apasionado romance que se iría transformando poco a poco en una amistad íntima con el comienzo de la exploración de los sentimientos homosexuales de Robert. Una conexión marcada por una profunda y mutua inspiración artística, que, con sus altos y bajos, duraría hasta la temprana muerte de él por causa del sida.



Esta inusual pareja comienza a relacionarse con la escena artística del Nueva York de la década de 1970, al frecuentar los bares underground de la época. Durante esas noches de aventura, Mapplethorpe fotografiará a personajes de la talla de Debbie Harry, Andy Warhol o Grace Jones. Con su modo de ser y vivir, Patti y Robert se convirtieron en pioneros del cuestionamiento de los límites de género e identidad sexual. Ambos transitaban entre lo femenino y lo masculino de manera libre, sin las ataduras impuestas por la sociedad y la cultura. Una actitud de lo más actual que deja de lado el tradicional código binario de hombre-mujer y rompe los límites preestablecidos. Protagonizaron una historia de amor única que transgredió convencionalismos, reglas y paradigmas.

Robert comenzó fotografiando lo underground y acabó esculpiendo cuerpos con su objetivo, como si creara una estatua de mármol. Sus obras, llenas de carnalidad, presentaban referencias sexuales explícitas con alusiones a la homosexualidad y al sadomaso. Sin embargo, estas referencias, a priori crudas y que rozan lo impúdico y lo violento, no impiden que todas sus fotografías exploren la belleza del cuerpo humano a través de composiciones que nos recuerdan la cultura clásica. Un trabajo en el que destacan su particular uso de la luz y el juego de contrastes en blanco y negro. Experimentaba con las luces, las sombras, las gradaciones, las texturas, los volúmenes

y las curvas, que creaban imágenes que se movían entre lo artístico y lo pornográfico. Imágenes «sexualmente sugestivas» que ensalzaban la fotografía a la categoría de arte.

Tras poner su foco en la desconocida y oscura escena gay underground de Nueva York de las décadas de 1960 y 1970, Mapplethorpe encontró una nueva obsesión en el cuerpo de los afroamericanos. Le apasionaba fotografiar su piel oscura que comparaba con la de una escultura de bronce. En su búsqueda del modelo de pene de bronce perfecto, encontró a Milton Moore, quien sería su amante. Por este trabajo, caracterizado por una técnica depuradísima, el gusto grecolatino, una gran belleza y simetría, fue acusado por los más moralistas de explotación a los modelos y racismo, a lo que el autor respondió alegando que solo fotografiaba aquello que amaba. Criticaron duramente el retrato que realizó a un modelo blanco junto a otro negro. Ambos tenían la cabeza rasurada, uno estaba con los ojos abiertos y otro los tenía cerrados, algo que dio lugar a muchas interpretaciones (como la de que el modelo negro, que se encontraba en segundo plano, representaba el subconsciente, mientras que el blanco personificaba la culpabilidad). Además de erotismo, Mapplethorpe exploró otros registros y, por ejemplo, fotografió naturalezas muertas y bodegones. Sus instantáneas de flores no solo muestran su belleza y su fragilidad, sino también la sexualidad que exhiben para atraer a las abejas y conseguir la polinización. Destacan también sus famosos retratos, muchos de ellos portadas de las revistas Vogue, Vanity Fair o Harper’s Bazaar como los realizados a Richard Gere o Arnold Schwarzenegger.

Robert Mapplethorpe encontró en sí mismo uno de sus temas favoritos. Como si del precursor de los selfies se tratara, se autofotografió habitualmente desde sus inicios con una cámara Polaroid, sobre todo en la época en la que residía en el mítico hotel Chelsea de Manhattan. El autorretrato era una vía de experimentación sobre el género y la identidad. Un arma de actuación con la que poder expresar las diferentes posibilidades de su yo, de la hipermasculinidad del chico malo a la feminidad más delicada. Fotografías en las que aparece armado con un cuchillo o una metralleta, maquillado y vestido como una mujer, todo de negro con su chupa de cuero o con un bastón con empuñadura de calavera (autorretrato realizado cuando ya estaba enfermo de sida). Instantáneas que ayudan a explicar su forma de entender el género como una construcción social. Una visión de lo más actual que hace que las fotografías de Mapplethorpe sigan vigentes hoy y mañana.

Mapplethorpe murió en 1989, con cuarenta y un años, y, como despedida, realizó para sus amigos una gran fiesta con caviar y champán en su mansión, donde les pidió que no escondieran nada de su biografía, que contasen su vida tal y como fue. Aproximadamente un año antes de morir, el artista, ya enfermo, fundó The Robert

Mapplethorpe Foundation. En ella se protege su legado y se promueve su trabajo en todo el mundo, mientras recauda y dona millones de dólares para la investigación y la lucha contra el sida, enfermedad que causó su muerte. Patti Smith comienza el prólogo de su libro Just Kids, un relato autobiográfico sobre los inicios de su carrera en Nueva York junto a Robert Mapplethorpe, así: «Yo estaba durmiendo cuando él murió. Había llamado al hospital para desearle las buenas noches como siempre, pero la morfina lo había dejado inconsciente. Me quedé escuchando su respiración fatigosa, sabiendo que ya nunca volvería a oírlo».

DATO CURIOSO
La polémica Corcoran

En 1989 el museo Corcoran Gallery of Art de Washington suspendió una exposición de Robert Mapplethorpe por su contenido pornográfico. Esta decisión produjo manifestaciones tanto a favor de la libertad de expresión como en contra. Cuando los dirigentes del Corcoran y algunos miembros del Congreso vieron las fotografías se quedaron horrorizados, y se negaron a continuar con la exposición por considerarla obscena. Hasta el comisario de la muestra fue procesado por promover la obscenidad (por supuesto, fue declarado inocente). Las movilizaciones en contra de la exposición llevaron a la gente a manifestarse en Cincinnati; y hasta el mismísimo presidente del Gobierno, George Bush padre, se mostró profundamente ofendido de haber visto esas «basuras subvencionadas con dinero público». A pesar de estas voraces críticas, muchos otros se pusieron de parte de Mapplethorpe y su obra, como en el caso de su amigo y artista Lowell Blair Nesbitt, quien reveló públicamente que en su testamento había dispuesto obras de Robert Mapplethorpe por valor de 1,5 millones de dólares para el museo, prometiendo que, si el Corcoran se negaba a realizar la exposición, lo anularía. El museo se negó y Lowell Blair Nesbitt cambió su testamento y donó las obras a la Colección Phillips, donde trabajó como vigilante nocturno.

Tras el rechazo, la comunidad de artistas de Washington consiguió mostrar las polémicas obras en el museo de una forma muy original. Como represalia, realizaron una proyección nocturna de diapositivas, protagonizadas por las explícitas fotos, sobre la fachada de mármol del museo. También se pudieron ver físicamente gracias a una pequeña organización artística sin ánimo de lucro, que las mostró en su propio

espacio. Esta humilde asociación solía recibir unos cuarenta visitantes cada fin de semana, pero con Mapplethorpe solo en el primer fin de semana asistieron cuatro mil personas.

Robert Mapplethorpe no solo retrató prácticas sadomasoquistas, contenido sexual explícito o alusiones homosexuales, sino que consiguió convertir estos temas en arte. Logró imágenes hermosas a través de la utilización de un contenido que la sociedad había etiquetado como feo, incorrecto y tabú. Enseñó a cuestionarnos quién dicta las normas de qué es ofensivo u obsceno. Treinta años después, el trabajo de Mapplethorpe sigue siendo censurado, y sus obras, retiradas de las exposiciones. Parece que con los años no hemos avanzado mucho en esta cuestión y la prueba la tenemos al ver cómo solo un pezón puede hacer que se suspenda una cuenta de Instagram, la red social de fotografía por antonomasia. ¿Estamos involucionando y cada vez somos más susceptibles a la belleza desnuda?

Takashi Murakami

A primera vista, la obra del artista japonés Takashi Murakami (Tokio, 1962) parece un parque de atracciones infantil, repleto de brillantes colores y personajes sonrientes. Sin embargo, no es tan inocente como parece. En muchas ocasiones, sus amables protagonistas se transforman en criaturas amenazantes que muestran abiertamente su exuberante sexualidad. Bajo una estética simpática y delicada, Murakami crea un mundo multicolor lleno de personajes de grandes ojos y caras aniñadas, el marco perfecto para plantearnos un divertido juego de dobles lecturas y contradicciones: pasado y presente, Oriente y Occidente, humor y crítica social, dulzura y perversión.

Murakami estudió en la Universidad Nacional de Bellas Artes y Música de Tokio, donde se especializó en nihonga (pintura tradicional japonesa). Pero pronto encontró esta práctica anticuada y poco estimulante, y buscó inspiración en la cultura popular contemporánea japonesa en forma de anime (dibujos animados) y de manga (cómic). Fruto de esta mezcla de tradición y vanguardia define su movimiento Superflat, una tendencia a lo plano o bidimensional que combina influencias pop, estética anime o manga y técnicas pictóricas de arte clásico japonés. Lo superplano, utilizado para describir el estilo propio de Murakami y de otros artistas japoneses que le siguen, representa una gran diversidad de temas, aunque a menudo los trabajos muestran una mirada crítica al consumismo y el fetichismo sexual que reina en la cultura japonesa

desde su occidentalización. Esta estética, representada en dos dimensiones, ofrece una nueva interpretación de la subcultura otaku, término similar a «nerd» o «freak» en Occidente, que hace referencia a personas con gustos alternativos y hobbies obsesivos. De este modo, Murakami crea el término «poku» (pop + otaku) y lo define perfectamente con uno de sus personajes más celebres, Mr. DOB, una mezcla entre Mickey Mouse y Doraemon que muestra la convivencia entre los elementos de las culturas norteamericana y asiática.



Takashi Murakami es conocido como el Andy Warhol japonés, ya que también ha conseguido hacer de su trabajo artístico una mercancía atrayente para la cultura de masas. Es el creador de la Kaikai Kiki, no una simple factoría como la de Warhol, sino una gigantesca corporación con sedes en Tokio, Nueva York y Los Ángeles.

En el año 1996, Murakami fundó Hiropon Factory en Tokio, un taller de producción a gran escala tipo atelier. En 2001, Hiropon se convierte en la conocida Kaikai Kiki Co. Ltd., una corporación internacional que cuenta con más de cien trabajadores dedicada a la dirección, producción y comercialización del arte de su fundador. Dentro de sus actividades también promueve y apoya la carrera de artistas emergentes y organiza la feria de arte GEISAI en Tokio. Se trata de una empresa que está más cerca de la estrategia de mercado que de los ámbitos artísticos, y es criticada en muchas ocasiones por convertir el arte en un simple negocio. Pero lo cierto

es que la compañía vende como nadie y genera unos beneficios increíbles con la fabricación de merchandising y diseños a la carta para marcas. No debemos olvidar que Takashi Murakami fue el autor de la exitosa reinterpretación del clásico estampado de Louis Vuitton, firma con la que colaboró durante trece años, y de otras creaciones para firmas como Issey Miyake o Vans.

El nombre de su fructífera empresa surge de sus simpáticos personajes Kaikai y Kiki, su unión forma la palabra kikikaikai, que significa «extraño, pero cautivador». Kaikai parece un niño disfrazado de conejo blanco que representa la inocencia y la dulzura, mientras que Kiki tiene tres ojos, dos colmillos y viste de rosa, de modo que nos muestra una parte más traviesa y alocada. Ambos aparecen siempre juntos y nos hablan de esas dos partes contrarias que conviven y se complementan en todos nosotros, como el Yin y el Yang. Estos dos personajes se han convertido en los representantes y guardianes espirituales de la conciencia de Murakami.

Los padres que visitan felizmente una exposición de Murakami con sus hijos, atraídos por la estética infantil y la explosión de color, suelen llevarse una sorpresa. Detrás de divertidos personajes como sus setas sonrientes pueden encontrarse de bruces con una peculiar celebración de lo corporal y la sexualidad.

La visión más lujuriosa del artista japonés la encontramos principalmente en sus esculturas realizadas en fibra de vidrio a tamaño real. Bajo una estética anime, Murakami ha creado una serie de personajes que reflexionan sobre los complejos sexuales de la cultura contemporánea y el fetichismo sexual. Entre ellas podemos destacar su escultura Miss Ko2 (1997), una estilizada camarera rubia de largas piernas y falda muy corta que quiere ser cantante; Hiropon (1997) es una joven de pechos lactantes que es rodeada por su propia leche materna; el adolescente desnudo My Lonesome Cowboy (1998) utiliza su eyaculación como lazo de rodeo; Second Mission Project Ko2 (1999) parece un transformer erótico femenino; mientras que los gigantescos pechos de 3m Girl (2011) hacen que su espalda se curve por el peso; y, como no podía faltar en todo imaginario sexual, Murakami también tiene un enfermera sexi llamada Whereas Nurse Ko2 (2011). Por si lo anterior fuera poco, en ocasiones es aún más explícito, como podemos ver en sus esculturas Mr. Big Mushroom (2011), un pene dorado de metal pulido de dos metros de altura, y Miss Clam (2011), una vagina plateada igualmente alta y brillante. Ambas esculturas tienen una cara sonriente en la parte superior.



Estos personajes, que nos recuerdan a Akira, Sailor Moon o Dragon Ball (pero algo subidos de tono), tienen mucha culpa de haber convertido a Takashi Murakami en uno de los artistas más influyentes y deseados del mundo y han elevado el valor de su trabajo vertiginosamente. La escultura Hiropon fue vendida por 427.500 dólares en la casa de subastas Christie's en 2002; un año más tarde, Miss Ko2 fue vendida por 567.500 dólares; y, en 2008, My Lonesome Cowboy (1998) se vendió por 13,5 millones de dólares. Un éxito que lo ha llevado a ser invitado a realizar proyectos tan importantes como decorar con su pandilla de personajes el palacio de Versalles. En 2010 los salones y las estancias del palacio que albergó a María Antonieta o Luis XIV, se vieron invadidos por el mundo burlón y lujurioso de Murakami. Provocó un torrente de críticas ante la incongruencia de mezclar la extravagancia de las obras del artista japonés con las piezas y arquitectura del palacio del Rey Sol. Algunos no dudaron en hablar de arte pornográfico; en lugar de pop art afirmaban encontrarse frente a porn art. Ante este sacrilegio, los más afectados crearon un grupo denominado Versailles mon amour para recoger firmas en contra del proyecto y manifestarse frente al palacio francés. Respecto a las protestas, Murakami comentó con toda tranquilidad: «Para nosotros los artistas, la mejor época sería cuando podemos provocar protestas y sentimiento de repulsa a un cierto sector de la sociedad. Y lo malo es que nos llegue el momento en que ellos se acostumbren demasiado a este tipo de arte y empiecen a no protestar, porque eso significaría para nosotros la muerte de un artista».

DATO CURIOSO
Kanye West + Murakami

La colaboración entre el rapero y productor musical Kanye West y Takashi Murakami comenzó en 2007, cuando el artista japonés fue el encargado del diseño de la portada de su tercer álbum Graduation, en la que convierte al rapero de Chicago en un osito catapultado al espacio. Igualmente, dirigió el reconocido videoclip «Good Morning» de este álbum. Tras varios años de amistad, visitas al estudio del artista en Tokio y publicaciones conjuntas en Instagram, llegó su nueva colaboración. Murakami fue el autor de la portada del disco de Kanye West y Kid Cudi publicado en junio de 2018. El primer álbum, fruto de la unión entre estos pesos pesados del hip hop, tiene el mismo nombre que el nuevo dúo: Kids See Ghosts. Para su portada, el artista nipón creó una acuarela que muestra un colorido paisaje japonés, donde aparecen cuatro figuras suspendidas en el aire: una pareja blanquecina, que podemos interpretar como fantasmas, y otra pareja de niños, que nos recuerdan a Kaikai y Kiki.

El videoclip «I love it» (2018) de Kanye West junto a Lil Pump, donde principalmente llaman la atención los gigantescos y cuadrados trajes que estos artistas llevaban durante el mismo, enamoró a Murakami, que no pudo resistir la tentación de realizar su versión del disfraz inspirado en el de West y Pump. El artista compartió en Instagram su gigantesco atuendo luciendo una camisa estampada de flores sonrientes, pantalones de camuflaje, un enorme collar y unas chanclas gigantes YEEZY. En su publicación escribió: «Me pareció increíblemente impactante el vídeo musical de "I love it", de Kanye West (y Lil Pump) [...]. Todo lo que puedo hacer es inclinarme ante él». Takashi es un gran amante de los disfraces y cualquier momento es bueno (Halloween, la semana de la moda o una feria de arte) para enfundarse uno de sus extravagantes y coloridos modelitos.

Takashi siempre ha afirmado que el juego del arte sigue esencialmente en manos de Occidente. «El arte contemporáneo en Japón es como el fútbol americano en Europa: a nadie le interesa.» El hecho de que el mercado del arte esté liderado por los países que ganaron la Segunda Guerra Mundial, ha liberado la creación de países como Japón, que han tomado la mayor tragedia de su historia y la han convertido en un chiste. El resultado son obras con un magnetismo especial difícil de explicar, que puede

definirse con estas palabras del propio Murakami: «Soy japonés, por lo que, de alguna forma, vengo de fuera de las fronteras de la escena artística occidental y de sus juegos. Para usar una analogía, el anime o el manga siguen siendo, por alguna razón, pensados como algo poco conveniente para la televisión y los cines en Estados Unidos. Y, pese a eso, todo el mundo los mira».

Takashi Murakami es un artista fuera de todo convencionalismo. Ha conseguido captar nuestra atención gracias, principalmente, a su forma de fusionar lo moderno con lo tradicional, algo que muchas veces implica mezclar conceptos opuestos que jamás hubiéramos pensado que podrían convivir en el arte, como la actitud erótico festiva y la estética infantil. Sus trabajos desafían las normas para analizar los grandes males de nuestro tiempo: la globalización, el ansia de consumo, las amenazas nucleares o la manipulación de los medios de comunicación. Un estilo que une lo dulce y lo ácido, que ha tenido que dejar de ser plato de buen gusto para la crítica más ortodoxa y así ganarse el aprecio del gran público. Eso sí, teniendo claro que la manera de percibir y consumir el arte ha cambiado.

Deborah de Robertis

Independientemente de la cantidad de desnudos que podamos encontrar en un museo, sigue siendo ilegal desnudarse en una galería de arte pública. Algo que sabe por experiencia la artista Deborah de Robertis (Luxemburgo, 1984).

La artista de la performance luxemburguesa ganó reconocimiento cuando decidió imitar el famoso cuadro El origen de la vida (1866), de Gustave Courbet, que muestra en primerísimo plano la vagina de la modelo del pintor francés. Esta obra maestra tendrá que esperar hasta 1995 para salir de la pudorosa oscuridad de los almacenes y ver la luz en el Museo de Orsay de París, lugar donde Deborah de Robertis se plantó el 29 de mayo de 2014, con un vestido corto de lentejuelas doradas, se sentó en el suelo del museo ante la famosa obra y abrió sus piernas, sin ropa interior, ante la sorpresa de los visitantes. Dio un paso más que el maestro del realismo francés, mostrando su sexo, con ayuda de sus manos, durante varios minutos bajo el mensaje: «Soy el origen, soy todas las mujeres, no me has visto, quiero que me reconozcas». Tras la performance, la artista colgó el vídeo en internet, donde podía verse cómo los trabajadores del museo se interponían entre ella y el público para obstaculizar la visión, mientras intentaban desalojar la sala, dividida entre las recriminaciones de los que estaban en contra y los aplausos de los que estaban a favor de la acción.

En 2016, De Robertis volvió a la carga en el Museo de Orsay, donde posó desnuda frente a la pintura Olympia (1963), de Manet. Para esta acción llevaba una peluca similar al cabello de Olympia, un ramo de flores en la mano y, bajo el abrigo que dejó caer, solo su característico collar. También llevaba una cámara GoPro para filmar lo sucedido desde el punto de vista de Olympia, encarnada por ella. En este segundo intento de liberar a las modelos femeninas de la mirada masculina que las convertía en simples objetos, la artista se vio arrestada por exhibicionismo sexual y escándalo público. Un año más tarde, su objetivo fue el Museo del Louvre de París y su Mona Lisa. Sorprendentemente, se abrió paso entre la seguridad y los turistas (algo realmente complicado teniendo en cuenta la multitud que suele agolparse frente a la obra diariamente), hasta sentarse con las piernas abiertas en una repisa a escasos centímetros de la obra de Leonardo da Vinci. Por supuesto, de cintura para abajo estaba desnuda. Tras conseguir taparla y sacarla de la sala, fue puesta en libertad por el museo, que consideró que se trataba de una muestra artística.

Poco después pudimos ver a De Robertis colarse en la exposición de la fotógrafa Bettina Rheims en la Maison Européenne de la Photographie de París para hacer de las suyas. Con una chaqueta de vinilo roja, abierta hasta enseñar los pechos, Robertis comenzó a echarse kétchup sobre la boca y su cuerpo desnudo. En la acción se encontraba arrodillada frente una de las fotografías de la muestra en la que la actriz italiana Monica Bellucci, vestida de rojo, posaba sugerentemente mientras derramaba kétchup en un plato de espaguetis. Una imagen que para la performer reproducía literalmente todos los códigos publicitarios actuales, un marco perfecto para reflexionar sobre los estereotipos sexistas. A pesar de ser arrestada por esta acción, la artista regresó a las andadas unos meses más tarde en el Museo de Artes Decorativas de la capital francesa. En respuesta a la exposición dedicada a Barbie, esa muñeca de grandes pechos y cintura de avispa tan poco realista, dejó de lado el pelo moreno a lo Bellucci para ponerse una larga peluca rubia y un disfraz de plástico con los senos al descubierto y una mata oscura de vello púbico falso.

DATO CURIOSO
El Santuario de Nuestra Señora de Lourdes

El viernes, 31 de agosto de 2018, Deborah de Robertis llevó a cabo su performance L'Origine de la Vie (en clara alusión a Gustave Courbet) en plena procesión del Santuario de Nuestra Señora de Lourdes, donde posó frente a la virgen totalmente desnuda en un altar de velas. La joven solo

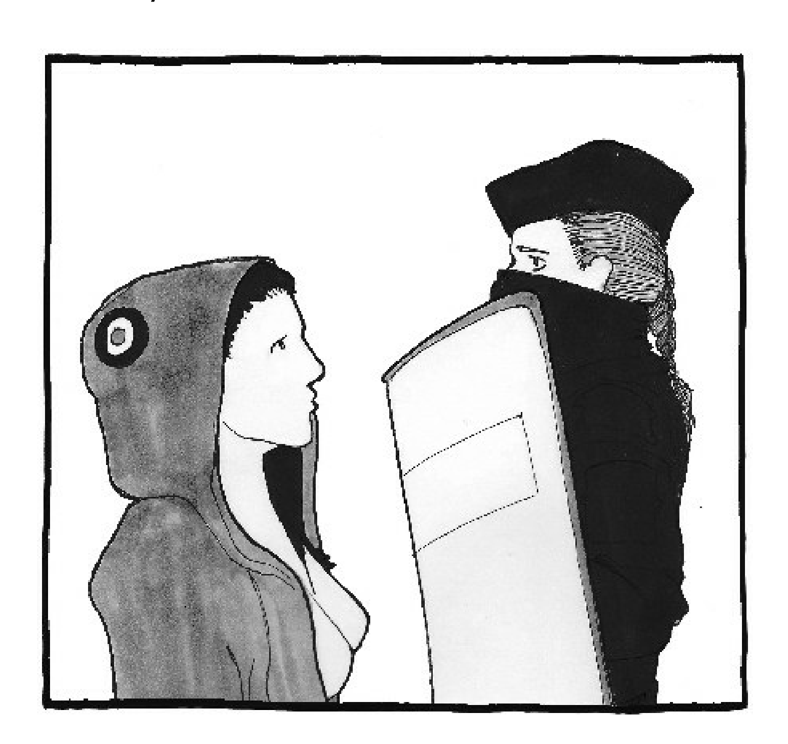
llevaba un velo de color azul en la cabeza mientras adoptaba una pose de rezo. Inmediatamente, el personal del santuario arrestó a la artista y la sacó del altar en volandas ante la consternación de los fieles que allí se congregaban. De Robertis afirma que su performance hace referencia al Evangelio de San Lucas, 11:27: «Bendito es el vientre que te llevó. Bienaventurado el sexo que te dio a luz. Bienaventurado el pecho que te nutrió».

Esta acción busca hacernos reflexionar sobre el modelo femenino más representado: la Virgen María. La figura de María no solo es la más conocida y representada, sino también la más explotada, algo similar a lo que ocurre con la cara de la Mona Lisa en el Museo del Louvre. Se ha convertido en la gallina de los huevos de oro para la ciudad francesa de Lourdes, y la figura de la Virgen se encuentra en todo tipo de recuerdos como velas, estampas, pequeñas esculturas y hasta imanes para la nevera. De Robertis busca invertir los papeles y transformar la estatua de la Virgen en una mujer real que recupera la propiedad de su cuerpo y sale del altar, a la vez que cambia el punto de vista patriarcal de nuestra sociedad. Por supuesto, la obra no fue vista de esa manera por el santuario de Lourdes que denunció a la mujer por presentarse completamente desnuda en la gruta donde se apareció la Virgen. Condenó este acto de exhibicionismo premeditado como un desprecio por la conciencia religiosa y la libertad de culto, que conmocionó a los fieles presentes en la gruta en ese momento.

Las controvertidas incursiones De Robertis en los museos tienen varias lecturas. Por un lado, busca cuestionar el lugar de las mujeres artistas en la historia del arte, con la promoción y el apoyo a la visualización artística femenina. Y, por otro, plantea un debate sobre el papel del cuerpo femenino en las instituciones artísticas y la función del artista en los museos. Un trabajo con claros referentes al deseo y al placer de contemplar y ser contemplado, que cuestiona la censura y los estrechos límites de la libertad de expresión.

Una de sus acciones más recientes ha llevado a Deborah de Robertis a personificar a Marianne, el símbolo de la libertad y la república francesa; para ello se ha unido a la manifestación en contra de la política de Francia de los llamados «chalecos amarillos», movimiento social de protesta que surge a mediados de noviembre en 2018 como oposición al Gobierno francés. Cinco mujeres, capitaneadas por De Robertis, se unieron a los chalecos amarillos en una de sus manifestaciones y

realizaron un acto de protesta silenciosa. Se encararon con la policía antidisturbios francesa, se detuvieron frente a los agentes que bloqueaban el paso de los manifestantes y permanecieron en silencio durante media hora. Las cinco componentes de la acción, con los pechos al descubierto, imitaban el aspecto de Marianne, como alegato a la libertad. Vestidas con una sudadera abierta con capucha color sangre y la piel pintada de color plateado, encarnan esa escultura de Marianne, que cobra vida para volver a luchar y liberar a su pueblo. Una fotografía de este momento ha abierto un acalorado debate en las redes sociales francesas y de todo el mundo. En ella aparecen «las dos Mariannes», una agente del orden y una artista, ambas enfrentadas con la mirada silenciosamente, en plena protesta parisina. La discusión en redes intenta encontrar cuál de las dos es la «Marianne» que mejor encarna a la Francia de hoy.



El pudor sigue oprimiendo la libertad de expresión y uno de sus mayores tabúes en la actualidad, a pesar de los desesperados intentos por vivir en una sociedad respetuosa e igualitaria, es la desnudez femenina. La obra de Deborah de Robertis cuestiona que todavía se siga considerando el cuerpo de una mujer desnuda una transgresión, un hecho sexual o un acto lujurioso. Pero ¿quién decide e impone que las imágenes de desnudos de los museos son arte y el cuerpo desnudo de una artista que emula una pintura es completamente ofensivo? Cuando se supone que ambos son simplemente una expresión artística. El debate está servido.

DATO CURIOSO
TEDxBrussels

Cuando la artista luxemburguesa fue invitada para dar una charla TEDx en Bruselas, no esperaba convertirse en un ejemplo práctico del tema que había elegido para exponer: la censura. Los organizadores de esta serie de conferencias TEDx eligieron a De Robertis para que hablara de su trabajo centrándose en las mujeres y la falta de libertad de expresión. Pero pusieron la condición a la artista de que no mostrara imágenes de sus genitales en la charla, algo un poco incongruente ya que fue invitada a dar esa conferencia por estos actos e imágenes. Deborah de Robertis, en medio de la charla, comenzó a proyectar fotografías de sus performances en las que, como era de esperar, la desnudez era completa. Rápidamente la organización la sacó por la fuerza del escenario, en una intervención tan paradójica que parte del público creía que estaba preparada. Lo más gracioso de todo el asunto es que el hombre de la organización que sacó a la artista del escenario le arrancó sin querer la camiseta, con lo que dejó sus pechos al descubierto ante los espectadores.

La prestigiosa matriz de conferencias TED, ante esta inapropiada respuesta por parte de los organizadores, ha retirado la licencia para organizar eventos con su marca a la filial TEDx en Bruselas. Mientras que Deborah de Robertis ha denunciado que ha sido censurada y exige que el vídeo de su actuación sea publicado igual que el del resto de los prestigiosos oradores TED. Y, aunque aún no lo ha conseguido, sí ha logrado generar debate sobre la relación entre la desnudez femenina, el arte y la libertad de expresión. Curiosamente las jornadas en las que se incluía la intervención censurada de Deborah fueron bautizadas como Un Mundo Feliz y pretendían reflexionar sobre la dirección emprendida por las sociedades modernas.

Uno de los cometidos del arte es acercarnos a las distintas manifestaciones humanas en todas sus formas, pasando de lo sublime a lo perverso. Dejemos que el arte desnude las ideas para así abrirnos a otras perspectivas, y que la provocación nos encamine a la reflexión. Mientras, nos preguntamos: ¿qué hace que una obra de arte sea obscena u ofensiva? y ¿quién lo decide?



LA ENVIDIA

ANDY WARHOL
JEAN-MICHEL BASQUIAT
KEITH HARING

Podríamos decir que la envidia (disfrazada de admiración) es el pecado más extendido entre los artistas. La búsqueda de superación constante hace que grandes maestros se obsesionen con lo que pintan o esculpen los demás, hasta el punto de husmear e investigar en una mezcla de fascinación, inspiración, envidia y recelos. Convierten la envidia en uno de los motores artísticos, que hace girar la rueda del arte desde su propio nacimiento.

La Historia del Arte está llena de artistas que visitan los estudios de sus colegas, compran su obra o colaboran creando en conjunto. Todo ello bajo un juego de admiración, celos y espionaje que se basa en una competición por no quedarse atrás y ver cómo otro autor marca el rumbo que seguir. Curiosamente, estos artistas, al mismo tiempo que se vigilan entre ellos, se hacen amigos inseparables y se influyen mutuamente. Se ayudan, copian, traicionan y perdonan, y hacen que el arte cree nuevas sinergias y que surjan nuevos temas y movimientos conjuntos que hablan de este pecado capital tan extendido en nuestra sociedad.

La envidia es un sentimiento que se encuentra almacenado en el software de cada ser humano. Nos hace desear lo que tiene el otro, ya sean bienes o cualidades. Provoca una desdicha interior por no poseer lo ajeno, sin dejar apreciar y gozar de lo que uno mismo tiene. Muchas veces hasta llegar a desearle el mal al prójimo, bajo un impulso de quitarle lo que desea o dañarlo. Además, los envidiosos son insaciables: una vez que consiguen su objetivo ansiado seguirán insatisfechos y buscarán algo nuevo que envidiar.

Vivimos en una sociedad en la que nos comparamos continuamente, mientras que nos da rabia que otros logren algo que nosotros deseamos conseguir. Los celos causados por los éxitos ajenos están a la orden del día. Además, con la reciente llegada de las redes sociales, este resentimiento por los éxitos de otras personas ha aumentado, y la sensación de resquemor ante la buena vida de los demás nos crea frustración y rabia. Tal vez el secreto sea saber convivir con este sentimiento constante que nos dice que debemos de ser mejores que quien tenemos al lado, y convertir ese sentir en una envidia sana que mezcle ese rencor absurdo que sentimos con el respeto al «vencedor», para que así nos motive y superarnos a nosotros mismos. La envidia tóxica, al contrario, solo encamina a la parálisis, a la sensación de inferioridad y, finalmente, a la amargura.

Observar lo que tienes a tu alrededor y desearlo se trata de un fenómeno universal. Ha sucedido en todas las culturas y épocas históricas. Las rivalidades entre unos y otros han hecho que queramos que la persona que destaca falle, para así dejar de envidiarla. Por supuesto, el mundo del arte ha sido, y es, hoy en día, un polvorín de envidias y celos que se esconden detrás de la admiración por las cualidades y la posición. Y, seguramente, mientras la envidia esté codificada en la naturaleza del ser humano y grabada a fuego en su forma de pensar y actuar, este polvorín siga creciendo y convirtiéndose en un gran tornado cada vez que dos artistas amigos pasen a ser rivales; y eso condicionará la creación artística y alimentará el mundo del arte con anécdotas delirantes protagonizadas por sus creadores más envidiosos.

Andy Warhol

Andy Warhol (Pittsburgh, 1928 – Nueva York, 1987) sigue siendo en nuestros días uno de los artistas más influyentes dentro del arte y la cultura contemporáneos. A los treinta años logró el gran sueño de ser muy rico y hacerse muy famoso, algo que despertó muchas envidias. En sus comienzos, a numerosos artistas les molestaba el ascenso vertiginoso de un tipo que imprimía series de latas de sopa, y la mayoría de los críticos pensaba que para hacer arte debía producirse y crearse algo nuevo, nunca reproducir y copiar el material anterior como hacía Warhol.

Warhol fue un innovador que cambió el concepto del duro y complicado oficio de artista, que requería años de formación y perfeccionamiento hasta ser un buen artesano. Lo transformó en un negocio guiado por las normas de la publicidad y dirigido por el artista convertido en celebridad. Ahora el arte se presentaba como algo mecánico, superficial y obvio, a la vez que universal. Algo que en un principio no gustó al sector y que despertó a la crítica más voraz.

Nacido en Pittsburgh el año 1928, Andrew Warhola (que hará desaparecer la «a» final de su apellido para su nombre artístico, tras gustarle un error tipográfico en una publicación que olvidó esta vocal) era el pequeño de tres hermanos de una humilde familia de emigrantes checos. A los ochos años contrajo la enfermedad que se conoce vulgarmente como el «baile de San Vito». Esta afección de tipo nervioso hizo que pasara largos periodos de convalecencia, en los que se dedicaba a dibujar tiras de cómic, escuchar la radio y recortar fotos de las estrellas de Hollywood de las revistas. Hoy sabemos la importancia de esta etapa para su futuro. Con veintiún años, tras graduarse en diseño gráfico, se trasladó a Nueva York, donde comenzó a trabajar como ilustrador comercial para revistas como Vogue, Glamour, Harper’s Bazaar o

Tiffany & Co. Pronto se convirtió en uno de los grafistas más solicitados y mejor pagados en el campo de la publicidad de la Gran Manzana. Su deseo por dedicarse a la pintura comenzó a hacerse cada vez más fuerte y empezó a desarrollar su obra artística para la que escogió un tipo de pintura lisa y homogénea, muy próxima a la de un cartel publicitario.

DATO CURIOSO
El arte pop

El pop art es un movimiento artístico que surge a mediados del siglo XX **en Inglaterra y Estados Unidos. Sus impulsores convierten lo banal no solo en un tema digno para sus creaciones, sino también en algo monumental e icónico. Inspirados en la vida cotidiana y los objetos de consumo, utilizan imágenes populares para oponerse a la cultura elitista del momento. Los cómics, el cine o los anuncios publicitarios son ahora fuente de inspiración para un arte dirigido a la cultura de masas. Como su propio nombre indica, un «arte popular».**

Resulta curioso cómo el pop art, antes de lograr ser aceptado por los museos de arte contemporáneo, fue adoptado por el pueblo y los coleccionistas. Un arte que nos presenta un mundo donde el consumismo, los medios de comunicación y la publicidad han creado un monstruo que nos dice qué debemos comer, beber o vestir para tener una mejor vida. El arte pop, de forma irónica, describe las cosas vulgares y de menor valor, que, contrariamente, parece que ahora son las más importantes.

Andy Warhol empezó a trabajar revolucionando la manera de hacer arte. En primer lugar, decidió que iba a representar aquello que le gustara más, como su sopa de tomate enlatada preferida o su adorada Coca-Cola, y convirtió estos objetos en un símbolo de su sociedad, que plasmó una y otra vez de forma monumental y seriada. Esta reproducción masiva de objetos cotidianos mostraba el gusto por el sistema capitalista y por la globalización, y abría el debate de la crítica de si el trabajo de Warhol podía considerarse arte o no.

A estas latas de sopa Campbell o botellas de refresco se les unirán los retratos de las estrellas del cine, la música y la vida social del momento: Marilyn Monroe, Liz Taylor, Jackie Kennedy o Elvis Presley. En un comienzo, para crear cada una de sus

piezas, transfería una imagen fotográfica al lienzo y después rellenaba a mano con pintura acrílica determinadas zonas; pero este proceso le parecía demasiado laborioso y pronto descubrirá las posibilidades de la serigrafía. Esta técnica de impresión lograba conseguir unos resultados muy precisos y, algo muy importante, permitía que otras personas ayudaran al artista a multiplicar sus obras. De este modo, convirtió la repetición en su seña de identidad. Para que esta repetición fuese en serie, se valió de un grupo de ayudantes que, de una forma aparentemente mecánica, replicaban su obra en un taller artístico a la manera de los maestros del Renacimiento. Como no podía llamarse de otro modo, el mítico lugar donde este equipo trabajaba alrededor de Warhol, se llamó The Factory (La Fábrica).

Warhol pasó gran parte de su vida trabajando en The Factory. Allí se realizaban serigrafías, sesiones de fotografía, grabaciones de películas, se celebraban legendarias fiestas y, sobre todo, se compartían experiencias con un grupo de personas de lo más variopinto: artistas, modelos, estrellas porno, consumidores de anfetaminas, bohemios excéntricos, músicos, drag queens o poetas. Era el espacio donde un nuevo tipo de artista-empresario-celebridad podía desarrollar sus actividades. Una sede psicodélica que poco tenía que envidiar a las oficinas de Google, cuyo interior estaba recubierto con papel de aluminio y pintado con espray de color plateado, y una bola de discoteca giraba colgada del techo, mientras la luz se reflejaba en sus pequeños cristales para incidir en la paredes y en la gente que visitaba aquel microcosmos artístico. Además de un lugar de trabajo, en este espacio se reunió la subcultura, el pop, las drogas, el sexo y mucho más. Por The Factory pasaron una gran cantidad de celebridades del arte y la cultura como Truman Capote, Bob Dylan, Salvador Dalí, Mick Jagger, Jean-Michel Basquiat, David Hockney, Madonna, Fernando Arrabal, David Bowie, Iggy Pop, Yoko Ono, Keith Haring y Roy Lichtenstein, entre otros muchos visitantes y asiduos seguidores de Warhol. El taller mudó su ubicación en dos ocasiones, y, aunque siguió utilizando el mismo nombre, en cada mudanza se perdió un poco de la original Silver Factory (Fábrica de Plata), que cada vez se fue pareciendo más a unas lujosas y elegantes oficinas en lugar de a un loco estudio de artista.



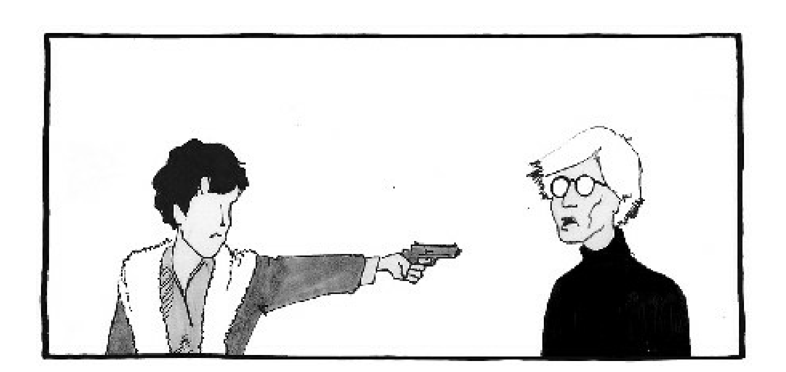
DATO CURIOSO
El look warholiano

Fue a partir de 1948 cuando Andy Warhol comenzó a forjarse una imagen de sí mismo, que lo representaba como dandi y artista. Pronto se dio cuenta que, si quería ser famoso, tenía que tener buen aspecto y vestir bien. Comenzó a cuidarse, a hacer ejercicio, a adelgazar y hasta se hizo una operación de cirugía plástica, ya que no le gustaba nada su nariz. Pero hasta la década de 1960 no consiguió la imagen que deseaba, un look que no cambió apenas con el paso de los años. Ahora era el Warhol que nos viene a la mente cuando pensamos en él: un hombre muy delgado, siempre vestido completamente de negro, con jeans y cazadora de cuero, que escondía su rostro bajo unas grandes gafas de pasta oscuras y una peluca de color platino de cabello liso y desfilado. Una imagen algo extravagante, pero con un peculiar atractivo que sin duda le ayudó en su extrema timidez. Entre los elementos de su sofisticado outfit, su peluca se convirtió en un icono del pop. Sufriendo la misma repetición en serie que sus retratos de Marilyn o sus sopas Campbell, llegó a tener más de quinientas pelucas y, según pasaba el

tiempo, se fueron haciendo cada vez más atrevidas. Hasta en su propio velatorio lucía una peluca dorada, además de chaqueta y corbata de cachemira y gafas de sol.

El 3 de junio de 1968, Valerie Solanas trató de asesinar a Andy Warhol al dispararle en tres ocasiones. Solanas y Warhol se habían conocido dos años antes, ya que ella había participado en la película I, man, de Warhol. El día del atentado se encontró con su víctima en la calle y subió con él en el ascensor, hasta entrar juntos en The Factory. Mientras Warhol hablaba por teléfono, ella sacó un revólver y le disparó en tres ocasiones, y atravesó su costado en el tercer disparo. Después hirió en la cadera al crítico de arte Mario Amaya, que se encontraba en el estudio, y lo intentó con Fred Hughes, que salió ileso. Solanas estaba furiosa, la envidia que sentía por el padre del arte pop se sumó a la negativa de este a producirle una obra de teatro. Lo que hizo que empuñara un arma contra él.

Valerie se entregó a la policía, reconoció el atentado y declaró que Warhol planeaba robar su trabajo. Fue condenada a tres años de prisión y diagnosticada como esquizofrénica. Unos meses antes había escrito el Manifiesto SCUM (Society For Cutting Up Men), un ensayo en el que, de forma satírica, planteaba el exterminio del hombre para acabar con el sometimiento de la mujer. El gran revuelo mediático por el atentado de Andy Warhol quedó deslucido por el asesinato de Robert Kennedy tres días después.



Warhol estuvo hospitalizado durante dos meses, pues el ataque le había dañado los pulmones, el esófago, el hígado, el bazo y el estómago. Vivió una pesadilla que hizo que no quisiera volver a pisar un hospital, ni siquiera para una simple operación de vesícula, algo que tal vez podría haberle salvado de la muerte veinte años más tarde. Desde entonces tuvo que usar un corsé quirúrgico de por vida y declaró que no sabía si estaba vivo o si murió ese día. Un año después del atentado, Andy fue fotografiado por Richard Avedon mostrando sus cicatrices por todo el tórax. Las

escalofriantes fotos donde se muestran las señales de la piel cosida se convirtieron en una pieza más de arte. Años después, Warhol hizo una serie de armas y retrató más de doscientas pistolas de todo tipo. Entre ellas estaba la que atentó contra él y lo mató lentamente.

Andy Warhol no solo se vio atacado por la envidia de algunos artistas, críticos o admiradoras descontroladas, sino que también la sintió en sus propias carnes. En la década de 1980, en una época de agotamiento creativo, Andy tenía envidia de la producción de jóvenes artistas que se abrían camino en el mercado del arte. Pensó que lo mejor que podía hacer era estar cerca de estos artistas, a los que admiraba y por los que, a la vez, sentía unos incontrolables celos. Acompañó a muchos en su carrera artística y hasta llegó a realizar trabajos y colaboraciones con algunos de ellos, una manera de devolverle un aire de joven rebeldía a su imagen, nuevos puntos de vista artísticos y sangre nueva. Warhol colaboró con una nueva generación de artistas a la que ayudó (y le ayudaron), como Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, Francesco Clemente o Robert Mapplethorpe. Fue el responsable de unir a genios en proyectos que nunca habríamos imaginado, como sucedió al encargar para su revista Interview, en 1984, que Robert Mapplethorpe fotografiara a Grace Jones con todo el cuerpo pintado por Keith Haring.

La fama de Andy Warhol despertó admiración, celos, atracción y rechazo. No solo fue uno de los fundadores del pop art norteamericano y rompió las barreras que separaban el arte de la cultura de masas, sino que también fue publicista, fotógrafo, director de cine, actor, realizador de anuncios para televisión, escritor, dramaturgo, manager y productor de grupos de rock… Sin duda, muchos lo envidiaron y tuvo mucho que envidiar.

Jean-Michel Basquiat

Una carrera artística de ocho años encumbró a Jean-Michel Basquiat (Nueva York, 1960 – 1988), y lo convirtió no solo en uno de los artistas más importantes de la segunda mitad del siglo XX, sino también en la personificación del lema «Vive deprisa, muere joven y deja un bonito cadáver». Con veinticinco años, poco después de iniciarse en el arte como artista urbano, ya había conseguido un inmenso éxito. Dos años después moría fruto de su adicción a la heroína.

A los dieciséis años, Jean-Michel Basquiat firmaba bajo el seudónimo de SAMO, las siglas de Same Old Shit (la misma mierda de siempre). Sus primeros pasos los dio junto al grafitero Al Díaz, con el que pintaba los muros y las estaciones de metro de

Manhattan. Pero Basquiat no era un grafitero al uso, él no buscaba competir con otros artistas por llenar la ciudad con su apodo. Sus murales estaban protagonizados por frases lapidarias dirigidas al público general, algunas de ellas fueron tales como «SAMO salva idiotas», «SAMO pone fin al lavado de cerebro religioso, la política de la nada y la falsa filosofía», «SAMO como alternativa a la alimentación de plástico» o «Para Navidades: SAMO». Los muros de la calle se convirtieron en sus primeros lienzos, donde quedaron impresas sus poéticas y metafóricas frases llenas de fuerza, energía y sátira.

Entre los mitos que rodean al artista, está el del joven afroamericano sin educación que asciende a lo más alto. Algo que no es del todo cierto, ya que Basquiat tuvo una buena educación. Su padre era un contable haitiano, y su madre, una diseñadora gráfica puertorriqueña; fue a un colegio privado y, más tarde, a un centro escolar para adolescentes superdotados, de donde lo expulsaron por su rebeldía. De pequeño visitó una considerable cantidad de exposiciones, como atestigua su tarjeta junior del Museo de Brooklyn. En su juventud abandonó los estudios y su casa para vivir durante dos años en las calles, en edificios abandonados o, cuando tenía suerte, en casa de algún amigo. Sobrevivió con la venta de camisetas y postales que él mismo decoraba, mientras se dedicaba a pintar sus frases por toda la ciudad. En 1980 comenzó a escribir la frase: «SAMO is dead», con lo que dio por finalizada esa etapa de su producción artística. Años más tarde el propio Basquiat afirmaba: «Escribí Samo is dead por todos los sitios y desde ese momento, empecé a pintar». SAMO moría, pero comenzaba la corta y meteórica carrera artística de Jean-Michel Basquiat.

Gran culpa del éxito de Jean-Michel Basquiat se debe a su relación con Andy Warhol. Unos apuntan que Warhol sentía envidia del trabajo de Basquiat, mientras que otros afirmaban que la admiración de este hacia Warhol era cercana a la obsesión. Pero si algo está claro, es que los polos opuestos se atraen: la rebeldía de Basquiat y el refinamiento de Warhol. Las pinturas que ambos realizaron juntos entre 1980 y 1985 muestran cómo dos estilos muy diferentes se yuxtaponen de forma transformadora. Cada artista aporta su estilo y crea una conversación artística que nos habla del proceso de aprendizaje mutuo entre estos dos genios. El caso es que fuera la motivación que fuera (rivalidad, admiración, necesidad o interés), esta los llevó a firmar más de cien óleos a medias.

Parece ser que el primer encuentro entre Basquiat y Warhol fue por pura casualidad. El joven Jean-Michel, que con diecinueve años sobrevivía vendiendo en la calle postales hechas por él a un dólar, vio a Warhol en un restaurante a través de una ventana. Sin pensárselo dos veces, entró en el local para venderle sus postales, Warhol le compró un par de ellas, eso sí, pidiéndole el dinero prestado al crítico de arte que

almorzaba con él. Hubo que esperar hasta octubre de 1982 para que ambos fueran presentados formalmente, en la primera vez que Basquiat acudía a The Factory. En esa primera visita Warhol hizo varias Polaroids para retratar al joven artista. Este se fue a toda prisa a su propio estudio y volvió dos horas más tarde con un gran óleo aún fresco, en el que aparecían ambos artistas, inspirado en esas Polaroids. Se trataba del famoso cuadro Dos Cabezas. Warhol, estupefacto, declaró: «Me muero de envidia, él es realmente mucho más rápido que yo». Al cabo de poco más de un año comenzaron a pintar juntos y lo hicieron a un ritmo frenético, en una especie de «batalla de pinturas» en la que Basquiat, con su estilo impulsivo, invadía las serigrafías de Warhol. Era como un loco y extraño matrimonio del mundo del arte. Una pareja formada por un joven artista que pensaba que necesitaba la fama de Andy, y una consolidada estrella que creía necesitar la sangre nueva de Jean-Michel. En 1985 ambos realizan una exposición conjunta en la galería Tony Shafrazi de Nueva York. Su particular «lucha de egos» quedó reflejada en las fotos realizadas por el fotógrafo Michael Halsband para el cartel de la muestra, en el que ambos aparecen boxeando no muy agresivamente. Tras esa muestra dan por finalizadas sus colaboraciones, debido a las malas críticas recibidas y al notable deterioro mental y físico de Basquiat. Después de este distanciamiento, algunos volvieron a apuntar que Warhol tenía envidia de la producción de Basquiat y que lo había utilizado para impulsar su carrera. No volvieron a verse. Sin embargo, la muerte de Andy Warhol en 1987, de un fallo cardíaco postoperatorio, le afectó mucho al joven artista; su deterioro aumentó con la noticia y murió un año después.



A los veintiún años, Basquiat tuvo su primera exposición individual en la galería Annina Nosei de Nueva York. Lo vendió absolutamente todo y, de la noche a la mañana, se convirtió en un personaje famoso. Habían comenzado sus ocho años de fulgurante carrera con más de dos mil pinturas y dibujos, cuarenta exposiciones individuales y un centenar de muestras colectivas, que lo convirtieron en el artista visual afroamericano más exitoso de la historia del arte. Pasó en muy poco tiempo de pedir limosna en el metro a estar forrado de dinero. Su forma de vestir era una mezcla de elegancia y abandono. Y era frecuente encontrarlo pintando en su estudio con un traje de Armani lleno de salpicaduras de pintura. Su éxito a lo largo de los años, desde su momento de despegue a principios de la década de 1980, fue exponencial. Es realmente paradójico pensar que en 1981 la primera venta de un lienzo de Basquiat fue por 200 dólares; mientras que su pintura Untitled (1982) fue adquirida en 2017, por un empresario japonés en una subasta, por 110 millones y medio de dólares.

Basquiat era un artista instintivo con un trabajo primitivo y crudo que chocaba con una sociedad que se había vuelto de lo más refinada y pulcra. Desarrolló un lenguaje artístico único con un universo estético salvaje y lleno de simbolismo, reflejo

de una herencia cultural llena de diversidad. Inspirado por el hip-hop, la cultura de la televisión, la poesía, el jazz y los dibujos animados, se convirtió en el pionero del neoexpresionismo norteamericano, una corriente artística que surge a finales de la década de 1960 y principios de la de 1970 en Alemania, desde donde se extiende por el resto del mundo, caracterizada por el uso de imágenes fácilmente reconocibles dibujadas de manera burda y agresiva. Algunos de los exponentes más importantes de este movimiento son Georg Baselitz, Anselm Kiefer o Sigmar Polke. Jean-Michel pasó de ser un perfecto desconocido a aparecer en la portada de The New York Times, en un artículo titulado «Nuevo Arte, Nuevo Dinero: el marketing de un artista americano». Fue el primer afroamericano acepta do en el olimpo del arte contemporáneo occidental, sin tener que cambiar sus códigos artísticos y sus referencias explícitas al racismo, la esclavitud, el vudú o la hipocresía social capitalista. La verdad es que de muy joven ya lo tenía claro: «Desde que tenía diecisiete años pensaba en ser una estrella. Incluso en los momentos en los que pensaba que mi trabajo no era demasiado bueno, he seguido manteniendo la fe», declaraba el artista en una entrevista para The New York Times.

DATO CURIOSO
Cuando Madonna salía con Basquiat

En 1982, Basquiat y Madonna fueron pareja durante seis meses. Él ya era una promesa del arte y ella empezaba a despuntar en su carrera musical. Años después de su relación, Jean-Michel afirmaría que envidiaba a Madonna porque la pintura solo era para las élites y con la música ella podía llegar al gran público. En otras declaraciones era Madonna la que envidiaba a Basquiat, pero siempre con una objeción: «Era demasiado frágil para este mundo».

Tras ser presentados por Norris Burroughs, exnovio de ella y con quien tenían una buena relación de amistad, Madonna se enamoró tanto de él como de lo que representaba. Le apasionaba estar con un antiartista que vivía al límite, mientras que su credibilidad artística inspiraba su vida y su obra.

Su romance terminó por la adicción del artista. La cantante lo amaba y lo admiraba, pero la heroína pudo más y terminó rompiendo con él. Basquiat, despechado, pidió que Madonna le devolviera todas las obras que le había regalado, para después destruirlas cubriéndolas de pintura negra. Además,

todas aquellas pinturas, que tenían un significado especial que las relacionaba con la cantante, también fueron cubiertas de negro y reutilizadas para que nunca se volvieran a ver. Sin embargo, pasado un tiempo aún no la había olvidado y le regaló dos cuadros, uno de los cuales, el más pequeño, aún conserva en la repisa de mármol del baño de su apartamento de Nueva York.

Durante 2015 y 2016, Madonna comenzó a postear en sus redes sociales varias fotografías personales de su romance con Basquiat. Estas imágenes se acompañaban de distintas dedicatorias como esta: «¡Basquiat! ¡¡Sí, otro #rebelheart!! Otra persona que admiro y sigo. Ninguno de estos #rebelhearts son perfectos, son humanos y vienen de diferentes orígenes, pero tienen una cosa en común. Son guerreros de la libertad. Valientes. Y todos me han inspirado como artista y ser humano».

El 12 de agosto de 1988, Basquiat apareció muerto, en su loft del Soho neoyorkino, debido a una sobredosis de heroína. El artista se convertía así en un mito, y su trabajo, en objeto de culto. Nunca sabremos dónde habría llegado si no hubiera muerto tan joven. Pero lo que sí sabemos es que pasó a pertenecer al trágico club de los 27, junto a otros famosos artistas fallecidos a esa misma edad, como Brian Jones, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Kurt Cobain o Amy Winehouse, algo que catapultó aún más su fama como uno de los creadores más deseados del arte reciente. Cuando Warhol le recriminaba sus excesos con las drogas, Jean-Michel le contestaba: «No te preocupes, Andy. Soy inmortal». Parece que su legado sí logró la inmortalidad bajo la que se reafirmaba Basquiat, pero su cuerpo no.

Keith Haring

Keith Allen Haring (Pensilvania, 1958 – Nueva York, 1990) nació en Reading, Pensilvania, y se crio en la localidad de Kutztown. Desde pequeño mostró un marcado interés por el arte y pasó de dibujar a todas horas de niño a estudiar diseño en la Ivy School of Professional Art de Pittsburgh. En 1978 se trasladó a Nueva York para estudiar en la School of Visual Arts. En esa ciudad entró en contacto con el grafiti, lo que se convertiría en una de sus mayores influencias, hasta transformar su trabajo en una campaña de arte urbano que lo catapultó a la fama.

El joven Haring revolucionó el pop art en la década de 1980 con sus dibujos simplistas que contenían temas complejos y tabú, accesibles de inmediato a cualquier espectador. Estas imágenes surgieron inicialmente en las paredes del metro de Nueva York y se transformaron en un emblema de la democratización del arte (arte libre y para todos los públicos). Esto desencadenó una carrera meteórica que rápidamente convirtió a Haring en una superestrella mediática. Algo que, como era de esperar, lo llevó a ser colega de Warhol y que nos hace preguntarnos: ¿qué fue antes, el huevo o la gallina? Es decir, ¿Haring logró la fama y después Andy se unió a él o gracias a Warhol logró llegar a la cima del éxito? Parece ser que un poco de ambas partes. Al igual que sucedió con Basquiat, la relación profesional y de amistad de Warhol y Haring fue vista de formas muy diferentes. Aunque varios comparaban a Warhol con un vampiro chupasangre que siempre se rodeaba de jóvenes con ideas frescas, Keith siempre dijo que estos comentarios provenían de los celos de personas que querían pertenecer al círculo de Warhol y no lo habían conseguido.

Cuando Keith Haring llegó a Nueva York en 1978, comenzaron a fascinarle e intrigarle los grafitis que veía por las calles y en el metro. Lo que más le interesaba de este arte era la relación directa entre el artista y la audiencia, algo que lo llevaría a realizar un proyecto de arte urbano que trasformaría su carrera artística. Al poco tiempo de instalarse en la Gran Manzana empezaron a aparecer en las calles unas pintadas que decían SAMO e, inmediatamente, Haring comenzó a seguir su trabajo religiosamente. Era la primera vez que veía cómo el grafiti dejaba de repetir su nombre una y otra vez, para transformarse en pequeños poemas que hacían pensar. Por este motivo admiraba de una forma especial y envidiaba el trabajo de SAMO, sin conocer quién era esta persona. Un día Haring ayudó a un joven a colarse de oyente en la Escuela de Artes Visuales, donde él estudiaba. Al poco tiempo descubrió que este joven era Jean-Michel Basquiat, cuyo alias era SAMO. Los dos se hicieron grandes amigos.

En 1980, Haring comenzó el proyecto público que le dio la fama. Empezó a dibujar con tiza blanca sobre el papel negro que cubría los paneles publicitarios sin utilizar del metro. Su actividad era sencilla: mientras el metro estaba en funcionamiento, de modo casi performático, dibujaba sus icónicos personajes. Creaba un universo único y simbólico que los viajeros reconocían y con el que se relacionaban a diario. Durante cinco años su producción fue imparable, sus dibujos desaparecían cuando el soporte era cubierto por un nuevo cartel publicitario y, si quería mantener su presencia en el metro, debía crear nuevas obras. Pero, sin duda, la elección del soporte fue un acierto. Miles de transeúntes podían ver cómo destacaban sus personajes dibujados, además, gracias a su naturaleza temporal y al material tan poco agresivo

(la tiza) que utilizaba para realizar las obras, su trabajo pudo distanciarse del grafiti y de los problemas legales por pintar sin permiso. Su estilo era claro y legible, una obra fácil, rápida de realizar y de leer por el público, algo necesario en el acelerado ir y venir del metro. Además de sus obras en el subterráneo, Haring realizó sus dibujos en la calle con un rotulador grueso, aunque lo hizo en menor medida. En 1986 dejó de dibujar en el metro porque su éxito comercial provocaba el robo de sus dibujos, algo que se repite en los últimos años en el mundo del arte urbano.



El enorme éxito de Haring en la calle no pasó desapercibido en el mercado del arte. Pronto fue adoptado en el influyente círculo de Andy Warhol, y el galerista neoyorquino Tony Shafrazi organizó en 1982 su primera exposición individual. La muestra contaba con dibujos sobre papel y pinturas realizadas sobre grandes planchas de vinilo, en lugar de lienzos. Todas estas obras colgaban de las paredes de la galería que habían sido trasformadas en un inmenso mural. De este modo, la superficie expositiva se convertía en parte integral del trabajo artístico presentado: los muros habían sido pintados por el artista con sus típicas figuras que corrían, bailaban o gateaban. Además la muestra presentaba un ambiente que parecía más el de una discoteca que el de una galería de arte. A la inauguración, que fue muy sonada y supuso el despegue al éxito de Haring, acudieron artistas como Sol Le Witt, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Francesco Clemente o Richard Serra. Poco después expuso en la influyente galería Leo Castelli, y se convirtió en uno de los artistas más solicitados en todo el mundo, con exposiciones en Londres, Tokio, Nápoles, Múnich,

Colonia, Basilea, Milán, Ámsterdam, París, Río de Janeiro, Venecia y otras muchas ciudades. La fama hizo de él un popular personaje mediático, incluso Yoko Ono llegó a decir que Keith Haring era para los 80 lo que los Beatles habían sido para los 60. Con ello dejaba entrever la idea de que, sin ninguna duda, Haring fue un artista que había entendido el espíritu de toda una época. En 1982 realizó su primer mural en Nueva York, y desde entonces hizo más de cincuenta murales por todo el mundo, en Berlín, Ámsterdam, París, Pisa o Barcelona. Creía que el arte era un derecho para todos y con sus murales entablaba un diálogo para frenar la desigualdad. Era su forma de compartir su visión del arte con los habitantes de cada ciudad, a través de sus iconos y elementos habituales: niños, animales, muerte, amor, vida, sexo, sida… «El público tiene derecho al arte. El público es ignorado por la mayoría de los artistas. El público necesita arte. Y es una responsabilidad para todo aquel que se proclama artista comprender que el público tiene necesidad de arte y no limitarse a hacer un arte burgués para unos pocos privilegiados e ignorar a las masas. El arte es para todo el mundo.»

Keith Haring siempre estuvo muy unido al mundo del espectáculo, y se codeó con gente del ambiente de la música, el cine, la moda y todo tipo de celebridades. Pero, entre sus más cercanas amistades, destaca la cantante Madonna. Se conocieron en el Nueva York de principios de la década de 1980 y juntos vieron cómo su carrera despegaba a lo más alto. Cuando ambos empezaron a volverse cada vez más comerciales y comenzaron a ganar mucho dinero, la gente más purista de alrededor los acusaba de vendidos, pero tal vez solo eran celos por el éxito que habían alcanzado en tan poco tiempo. A Madonna y a Haring los unía que ambos venían de la cultura urbana y, además, tenían gran cantidad de cosas en común a título personal: compartían gustos en la música, la pintura, lo latino y hasta en los hombres, ya que casi siempre coincidían y les gustaban los mismos. Keith nunca ocultó su homosexualidad y su llegada a Nueva York le hizo gozar ampliamente de su sexualidad, días antes de la difusión masiva del virus VIH. Cuando tenía veintinueve años recién cumplidos sus sospechas se convirtieron en realidad, tenía sida, algo que en 1988 era prácticamente una sentencia de muerte. El propio Haring escribió en su diario: «Mis días están contados. Mis amigos están cayendo como moscas. No sé si me quedan cinco meses o cinco años de vida». Afrontó la noticia con tristeza y miedo, pero también con una gran entereza. Decidió emplear el tiempo que le quedaba en luchar contra el sida pintando, bajo la idea de que «el arte es más importante que la vida». Su obra se volvió más activista y sus últimos meses de vida fueron frenéticos, pues pintaba y concienciaba al espectador por todo el mundo. Creó la Fundación Keith Haring un año antes de su fallecimiento, para ofrecer apoyo económico y visual a

organizaciones de lucha contra el SIDA y para asegurarse que su legado no se perdiera. El 16 de febrero de 1990 falleció en Nueva York. Haring tenía tan solo treinta y un años.

DATO CURIOSO
Pop Shop

Haring fue el primer artista en producir obra tanto para coleccionistas como para el mercado popular. Comercializó series de merchandising que ofrecían la oportunidad de que cualquiera, sin importar su capacidad económica, pudiera poseer una muestra de su arte. Su trabajo se había vuelto demasiado caro debido a su prestigio en el mercado del arte y quiso buscar la forma de llegar con su obra a cualquiera. Por eso decidió fundar Pop Shop, una tienda de arte popular que vendía productos artísticos accesibles para todos los bolsillos. Abrió una tienda en el Soho de Nueva York (cerrada en 2005) y otra en Tokio (cerrada en 1988), donde vendía arte en forma de recuerdos: camisetas, relojes, reproducciones, skates, gorras, etcétera. La tienda era en sí una obra de arte, donde estos diferentes productos colgaban y se exhibían en un espacio en el que las paredes, el suelo y el techo se convertían en un gran mural pintado por el propio Haring.

El éxito de sus tiendas trajo muchos celos entre varios artistas y críticos, que definían el proyecto como comercialismo grosero y lo acusaban de venderse. Parece que absurdamente querían que estuviera toda la vida pintando en el metro para mantenerse puro, vamos, que les molestaba que evolucionara y progresara. Haring podría haber ganado más dinero realizando pocas obras y elevando su precio, pero decidió acercar su arte a la mayoría, no solamente a un grupo elitista. Pop Shop se convertía así en una extensión de lo que hacía en las estaciones del metro, donde rompía las barreras entre el alto y bajo arte. En unas duras declaraciones en contra de la crítica más conservadora, Haring lo resume perfectamente: «Creo que muchos críticos me odian porque no los necesito, pues mi obra escapa a sus prejuicios y a sus ridículas clasificaciones. Me odian porque mi obra, y mucha otra gran obra artística, no necesita que la interpreten los críticos académicos, porque la mayoría de la gente puede simplemente disfrutarla directamente».

Parece que el bueno de Haring acabó su vida con satisfacción, aunque en sus pinturas sea siempre palpable ese deje de nostalgia por la infancia y por su trazo inocente y espontáneo. Sus obras intentaron reflejar ese estilo simple e infantil, pero tras ellas se escondían temas complejos. Su trabajo quiso luchar contra las injusticias políticas y sociales, los prejuicios culturales y la discriminación sexual. Keith era tan bueno, en todos los sentidos, que es normal que la envidia lo persiguiera.

La envidia parece haberse convertido en el precio que pagar por el éxito. Y, muchas veces, todas esas dudas y celos sobre un artista desaparecen con su pérdida. Como cita Laurence Sterne: «La muerte abre la puerta de la fama y cierra la de la envidia».



LA SOBERBIA

MUELLE
SHEPARD FAIREY «OBEY»
BANKSY

La soberbia alimenta nuestro ego en busca de la satisfacción propia. Un deseo personal al que le gusta contemplar con altanería nuestros propios logros por encima de los logros de los demás. Tradicionalmente, la soberbia es considerada un valor negativo o un vicio, hasta tal punto que la Iglesia la acusa de ser la principal culpable de conducirnos a los demás pecados capitales. Nos advierte de que fue la responsable de convertir a los ángeles en demonios y que la humildad es el único antídoto ante sus peligros. Pero rompiendo una lanza en favor de esta conducta, hay que aclarar que es fundamental confiar en uno mismo y no olvidar las connotaciones positivas de la soberbia (en su buena medida, claro está). Como sinónimo de «orgullo», la soberbia puede interpretarse como una virtud de reivindicación y autoafirmación. Además, calificar un acto de «soberbio» puede ser equivalente a decir que su finalidad o resultado ha sido «óptimo». Sin embargo, sucede también que la soberbia puede relacionarse directamente con conceptos como «altivez», «arrogancia» o «vanidad» —siempre que los carguemos con un valor negativo— y ligarse con un ego desmesurado y una sensación continua de que los actos y logros de uno mismo son mejores que los de todos los demás. Esta dualidad que convive en la soberbia hace que sea un pecado muy singular y nos ofrezca perspectivas muy diferentes.

Esta inclinación por reafirmar nuestro ego y convertirnos en el centro de todas las miradas nos acerca a nuevas formas en el arte como el grafiti. Este es un desafío en el que cada participante compite por ser el que más veces, más lejos y más alto escriba su apodo. El «yo» por encima de todo. Esta firma se transformará en un símbolo y, más tarde, evolucionará hacia un concepto o estilo que tendrá la finalidad de sorprender al espectador en su hábitat natural: la calle.

Cuando surge en Nueva York el escritor de grafiti, a principios de la década de 1970, y se extiende internacionalmente en la de 1980, se dirige con sus firmas a una audiencia especializada. Sus apodos pintados en los muros de la ciudad son mensajes que solo pueden ser entendidos por sus iguales. Pero, en su evolución, el arte urbano deja de lado esta exclusividad y comienza a trabajar para el público en general. El artista urbano también juega a hacerse ver por toda la ciudad, como el grafitero, pero lo hace de forma legible para crear una relación directa con la audiencia. Algunos de estos artistas comienzan a repetir un motivo gráfico reconocible y dejan atrás las firmas ilegibles. Este motivo, su nuevo yo, busca sorprender al espectador con mensajes que invitan a la reflexión. De este modo, el arte urbano continúa el impulso

de hacerse ver, pero deja de lado la competitividad interna entre los diferentes autores, pone de manifiesto el virtuosismo en las formas y la originalidad en los contenidos y deja a merced del público en general la lectura que este haga de la obra a pie de calle. Comparte con todos piezas únicas que ya no se exponen entre las cuatro paredes de la sala de un museo y que adornan la ciudad. Ahora el juego se convierte en una experiencia artística, en la que cada espectador se asombra con el encuentro de una de estas obras y se crea un vínculo entre artista y ciudadano.

El boom que está viviendo el arte urbano se debe a que ha conseguido cambiar las reglas del juego y ha llevado el arte fuera del contexto de los espacios artísticos tradicionales. Y, aunque existe un sector que considera esta expresión artística como un simple acto de vandalismo, los grafiteros y los artistas urbanos han conseguido uno de sus principales objetivos: ser vistos. Por supuesto, gracias a la calle, el mayor escaparate del mundo y su gran aliado.

MUELLE

¿Qué hace que un chaval de barrio salga por la noche con el único afán de escribir su nombre por las paredes? ¿Por qué se dedica solo a repetir su diseño automatizado bajo el anonimato? Tal vez Juan Carlos Argüello, conocido bajo el pseudónimo de MUELLE (Madrid, 1965-1985), pionero del grafiti en España, creador del estilo flechero madrileño y una leyenda del arte urbano, nos pueda arrojar un poco de luz sobre este extraño comportamiento.

La firma de Argüello se convirtió en una especie de logotipo que mostraba un diseño compuesto por la palabra «Muelle» con una letra «R» a su izquierda, rodeada por un círculo y subrayada por una línea en forma de muelle acabada en una flecha. A partir de 1984, este mote de colegio, proveniente de un gran resorte que acopló a su bicicleta, será el alias que compartirá con el transeúnte a través de miles de pintadas. Primero bombardeó con su firma el barrio de Campamento, donde vivía; después, toda la ciudad de Madrid, varios puntos de España y, más tarde, Londres y Nueva York. Al principio sus pintadas nocturnas con espray eran meras firmas, pero, poco a poco, fueron evolucionando y haciéndose más complejas con la utilización de diferentes colores, efectos de sombreado y detalles de profundidad, con lo que se aproximó cada vez más a la estética del grafiti neoyorquino.



Muelle no era un grafitero común. Fue el primero en estar presente en las calles de Madrid, y su nombre, su firma y su alter ego —todo en la misma pintada— aparecían de forma asombrosa en todos los barrios de la capital de la noche a la mañana, y lo hacían, especialmente, a lo largo de los pasillos y andenes del metro, hasta convertirse en un símbolo del grafiti. Muelle personifica a ese héroe que Madrid necesita después de la transición para que traiga color a una ciudad gris. Se convirtió en uno de los principales personajes del movimiento contracultural de la llamada «Movida Madrileña», y aportó a la ciudad algo nuevo que no existía hasta convertirse en una leyenda sin saberlo. La visibilidad, fruto de la abundancia de su obra, sus diseños y su ubicación en espacios públicos, hizo de Muelle el popular «maestro» de muchos jóvenes que basaron sus creaciones en él. Multitud de firmas aparecieron casi por arte de magia en la capital española día tras día, y muchas de ellas incorporaban trazos acabados en forma de punta de flecha, por lo que a este grupo de discípulos de Muelle se los denominó «flecheros». Muelle no solo fue el creador de un estilo, sino también de un movimiento.

DATO CURIOSO
Espray, el pincel de los grafiteros

Imagina tener un pincel al que pudieras cambiar el grosor de su punta para aumentar o disminuir el trazo, con un depósito acoplado que lo abasteciera de pintura y, además, que fuera fácil de transportar para utilizar de forma rápida en exteriores. No imagines más. Estas son algunas de las cualidades que ofrecen los botes de pintura en espray. El aerosol o espray cuenta con boquillas de diferentes tamaños que pueden intercambiarse para un trazo

más fino o más grueso, y puedes regular la cantidad de pintura necesaria para tu obra a través de la presión que ejerces sobre este difusor y la distancia entre el espray y el muro o soporte que vayas a pintar.

Para un grafitero, el sonido del tintinear de las bolitas metálicas, que se encuentran en el interior del bote de aerosol y que resuenan al agitar la lata de espray antes de empezar la obra, y el olor de la pintura pulverizada al dispararla sobre la pared son totalmente adictivos. Si a este momento creativo le sumamos una gran dosis de adrenalina ligada al hecho de estar haciendo algo ilegal, el resultado es un goce máximo. Ya se sabe que uno de los mayores placeres de la vida es entregarse a lo prohibido.

Con los años, Muelle adquirió unos sólidos principios éticos y seleccionaba muy bien las paredes en las que intervenía con su firma. Evitaba lugares privados, de interés cultural o natural; no quería ensuciar la ciudad, sino embellecerla. Y, para lograr dotar de color y luz al Madrid más sombrío, comenzó a realizar su arte en lugares neutros como tapias de solares, paredes en obras o muros de edificios en ruinas. También sentía predilección por las vallas publicitarias, en las que estampaba su nombre como símbolo de lucha frente al bombardeo de imágenes que nos invaden cada vez que salimos a la calle.

En un principio, la policía se sentía desorientada ante la extraña aparición de la firma de Muelle. Hasta tal punto que llegaron a pensar que se trataba de un mensaje en clave de una red de narcotraficantes, que, con las flechas, señalaban su territorio o indicaban la dirección del camello que pasaba droga en la zona. Unos meses después, tras seguir pistas equivocadas durante días de estupefacción, supieron que estas pintadas pertenecían a una nueva tendencia de origen neoyorquina llamada «grafiti», y, como sucede a veces ante el miedo a la novedad, quisieron cortarla de raíz. Así fue como comenzaron las persecuciones y las detenciones a grafiteros por alteración del orden y del espacio público. Por suerte, Muelle y la policía siempre tuvieron una relación cordial, sus «fechorías» eran un mal menor: no robaba, solo pintaba su nombre en las paredes. En alguna de las pocas ocasiones en las que fue detenido, se encontraba con la graciosa situación de tener que firmar autógrafos para los hijos del comisario, pues se había convertido en un icono popular de la época.

Con su típica gorra de cuero, sus gafas de sol redondas y su pajarita anudada al cuello recorría las calles de Madrid con su Vespino cargada de botes de espray, en busca del lugar idóneo para dejar su rúbrica. Muelle conocía muy bien la ciudad, ya que había trabajado un tiempo en moto como mensajero. Además del grafiti, su otra

gran pasión siempre fue la música: tocaba la batería y llegó a formar un grupo punk llamado Salida de Emergencia. En calidad de personaje popular participó en muchos acontecimientos públicos, entrevistas y hasta protagonizó el documental Mi firma en las paredes (TVE, 1990). En él aparecía Tifón, un niño que quería ser grafitero y que hoy es el actor de cine y teatro Daniel Guzmán. Ambos se convirtieron en buenos amigos e incluso salieron a pintar juntos en varias ocasiones.

El «tag» o firma de Juan Carlos Argüello, además de las letras enroscadas que formaban la palabra «Muelle» y de su característica flecha en espiral hacia la derecha, contaba con una «R» encerrada en un círculo. Este simple detalle podría parecer un adorno sin importancia, pero no es así. Este símbolo ® es una marca de Copyright y está reservado para marcas registradas, y eso mismo fue lo que hizo el grafitero al añadirlo a sus pintadas: registrar su marca, patentarla de un modo rudimentario para hacerla solo suya. Además, en 1985 Muelle registró su firma en la Oficina Española de Patentes y Marcas para prevenir un plagio que, con toda la razón, veía venir.

El Ayuntamiento de Madrid, el mismo que perseguía, denunciaba y multaba a Muelle, reprodujo su firma en una ilustración que formaba parte de una revista municipal, a lo que el artista respondió con una denuncia por uso indebido de su logotipo. Pero no fueron los únicos en apropiarse del «logo». La fábrica de automóviles francesa Renault utilizó en unos de sus spots publicitarios parte de su anagrama en forma de flecha para apuntar la oferta del coche anunciado, plagio por el que también fue denunciada por el autor. Muelle nunca permitió que su nombre quedara ligado a ninguna marca, aunque tuvo ofertas importantes que rechazó. Una firma de colchones le ofreció cinco millones de las antiguas pesetas por los derechos de explotación de su firma, pero la respuesta de Muelle fue un rotundo «NO».

En 1993, con más de medio millón de grafitis realizados a sus espaldas, dejó de firmar por considerar que su mensaje estaba agotado. Dos años más tarde moría víctima de un cáncer de hígado fulminante. Tenía solo veintinueve años. El Ayuntamiento de Madrid, continuando con su juego de amorodio, borró prácticamente todas sus obras realizadas en las calles, y hoy solo queda una última pieza en el número 30 de la madrileña Calle Montera. Años más tarde quiso perpetuar esa firma, que con tanto ahínco se dedicó a borrar, y dio su nombre a un jardín del barrio de Campamento, y después a una calle, en reconocimiento a su labor como pionero y artista. También restauró y expuso la lona donada por la galería Estiarte, un reclamo de su stand en la feria de arte contemporáneo ARCO de 1989, con un gran Muelle en tonos amarillos y naranjas.

Muelle creó una identidad anónima en una sociedad que cada mañana se encontraba su firma en los lugares más insospechados. Una obra que el joven Argüello definía como una forma de expresión que no tenía mensaje, solo una bandera que era su logotipo. Una manera de llamar la atención sin intención, acompañada de un obsesivo empeño por dejar huella. En el que podía leerse entre líneas: «Este soy yo y estoy aquí».

Shepard Fairey «OBEY»

Los apodos que sirvieron en un principio para firmar las paredes de las ciudades irán cambiando poco a poco hasta transformarse en símbolos y, más tarde, en un estilo que funcionará como sello de identidad artística. Es así como nace el posgrafiti, un nuevo lenguaje con infinidad de posibilidades que utiliza motivos gráficos que el público de a pie puede entender, un paso más en el arte del grafiti, que deja de ser, en parte, un lenguaje de gueto para convertirse en uno universal y se mantiene, aun así, al pie de la calle. Dentro de este contexto encontramos el modelo desarrollado por Shepard Fairey, «OBEY», que convierte su firma en un póster con el retrato de un gigantesco luchador que nos manda obedecer.

Frank Shepard Fairey (Charleston, Estados Unidos, 1970) alcanzó la fama en el año 1989 gracias a la creación de una pegatina de André el Gigante, que posteriormente se transformó en una campaña mundial bajo el título de OBEY GIANT. Tras encontrar un anuncio de André, de forma casual en el periódico, Fairey realiza un diseño con la cara del luchador francés y el texto ANDRE THE GIANT HAS A POSSE 7' 4", 520 LB (literalmente: «André el Gigante tiene una pandilla 2,24 metros de altura, 236 kilos de peso»). Esta pegatina, que comenzó como una broma dirigida a la subcultura del skate y del hip hop, se transformó en un experimento revelador para su creador. A comienzos de la década de 1990, tras un bombardeo continuo, decenas de miles de estos adhesivos aparecieron colocados por diferentes ciudades. Ver la reacción de la gente que se encontraba con aquellas pegatinas en la calle, que indagaba sobre cuál podía ser su significado, mostró a Fairey cómo una imagen que no anuncia nada puede provocar que te hagas preguntas. Fue entonces cuando decidió convertir esta pegatina en una campaña más seria y reflexiva, llamada «Obey Giant».

A partir de 1994 decidió utilizar la Icon face, una versión simplificada, recortada y simétrica de la cara de André, a la que pronto se le uniría la palabra «OBEY» (obedece). Este lema fue adoptado de la película They Live (Están vivos, 1988), de John Carpenter, que hablaba de cómo el mundo estaba viviendo un control

extraterrestre sin saberlo. Una extraña película con un mensaje poderoso de conformidad y sumisión, en la que los medios de comunicación masivos son utilizados para controlar a las sociedades. Tras ver esta película, Fairey se dio cuenta de que existe algo que la gente hace de forma subconsciente, pero también es a lo que más resistencia pone cuando se le ordena de un modo consciente: obedecer. De este modo, la expresión «OBEY» se unió al icónico retrato del luchador, con lo que creó un emblema que desafiaba al público a pensar sobre la falta de libertad, el control y el abuso del poder.

DATO CURIOSO
Stencil, el poder de la plantilla

El stencil se ha utilizado desde tiempos remotos en la historia de la humanidad. Encontrando restos de dibujos realizados con plantillas en las pirámides de Guiza, en la Gran Muralla China o en la propaganda política rusa con la llegada de la URSS. Hoy por hoy, el stencil ha experimentado un auge espectacular de la mano del arte urbano y de destacados artistas como Shepard Fairey, Blek le Rat, Jef Aerosol o Banksy.

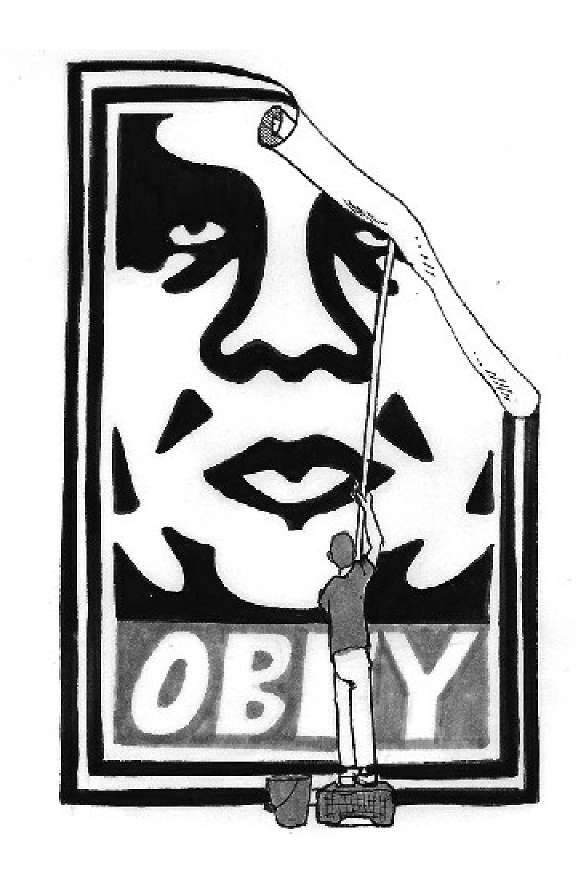
Esta técnica es un tipo de decoración a partir de una plantilla con un dibujo recortado, que permite reproducir la imagen en serie. Como técnica es probable que sea una de las más baratas y fáciles de realizar, si se entiende fácil como sinónimo de rápida (algo más que fundamental en un labor artística ilegal). La plantilla puede utilizarse varias veces y en diferentes soportes, ya sea una pared, una puerta o el suelo. Suele representar un arte que pone de manifiesto ideas y problemas a través de signos conocidos por todo el mundo. Utiliza un lenguaje popular basado en las imágenes que estamos hartos de consumir una y otra vez, un mensaje directo y legible que impacta en el viandante, llama su atención y lo saca de la aburrida normalidad, aunque solo sea durante unos segundos.

Sus nuevos diseños se multiplicaron bajo la estética constructivista rusa, caracterizada por formas simples, una gama de colores mínima y una tipografía llamativa llena de exclamaciones, flechas y ángulos exagerados. Y, a modo de revival de la propaganda política de antaño, las ciudades se llenaron de pósteres de grandes dimensiones, pegatinas y pintadas realizadas con stencil y espray. Todo ello trajo una

larga lista de detenciones, denuncias y juicios por supuestos actos de vandalismo, algo que no detuvo al artista en su objetivo. Los primeros carteles de OBEY fueron impresos y colocados por Fairey de forma local y en sus viajes, pero pronto comenzó a enviar copias por correo a amigos, curiosos y seguidores, lo que hizo que su presencia se multiplicara en diferentes países. En esta campaña mundial, que empapelaba todas las paredes, frente al asombro de los viandantes, OBEY se convirtió en un icono popular contemporáneo y en el pseudónimo artístico de Shepard Fairey.

Shepard Fairey alcanzó la fama internacional tras la realización del famoso póster Hope de Barack Obama, que fue usado para su campaña presidencial en 2008. En la obra podemos ver el retrato de Obama realizado en rojo, beige y dos tonos diferentes de azul, con la palabra «HOPE» (esperanza) debajo. En un principio, la obra de Fairey siempre se enfocaba en ir en contra de algo, hasta que decidió realizar una obra a favor de la candidatura de Obama como presidente de los Estados Unidos. Hizo el diseño en un día y lo imprimió como un cartel. Para ello utilizó una fotografía que encontró en Google (algo que posteriormente le traería graves problemas, pues la imagen fue tomada en 2006 por el fotógrafo Mannie Garcia para Associated Press, quien denunció al artista). El cartel original tenía la palabra «PROGRESS» (progreso), que más tarde fue cambiada por «HOPE» (esperanza) y, en otras versiones, por «CHANGE» (cambio). Shepard comenzó a serigrafiar el retrato poco después de terminar su diseño para regalarlo, repartirlo en los mítines y pegarlo por las paredes de la ciudad. También colocó en su web una versión digital imprimible. La imagen corrió como la pólvora y rápidamente se convirtió en viral gracias a las redes sociales. Con esta obra de apoyo a Obama, el artista urbano disparó su popularidad. Su póster Hope se convirtió en un icono de la comunicación política, se hizo más famoso que cualquier otra imagen oficial de la campaña y fue portada de la revista Time, al ser nombrado Barack Obama «Persona del Año». El retrato, tras ganar las elecciones Obama en 2009, pasó a formar parte de la colección de la National Portrait Gallery del Museo Smithsonian de Washington.

Posteriormente, el artista callejero fue el autor de tres nuevos pósteres políticos, en este caso muy diferentes al anterior. Sus nuevas imágenes mostraban a tres mujeres estadounidenses muy distintas: musulmana, afroamericana y latina. Las creaciones formaron parte de las marchas anti Donald Trump organizadas por We the People.



La situación de Shepard Fairey como artista es controvertida, ya que sus trabajos de diseño y publicidad para grandes marcas conviven con sus acciones de arte urbano y vandalismo. Muchas de sus obras critican los engranajes de una sociedad capitalista, mientras que, de forma contradictoria, realiza trabajos para grandes corporaciones como Pepsi, Adidas o la NASA. Una mezcla de arte combativo y de marketing de guerrilla. Sus carteles o grandes murales cuestionan el poder y buscan luchar contra su abuso, critica abiertamente cuestiones como la guerra, la venta de armas, el cambio climático, el racismo, el control del Estado o el poder del dinero. Sin embargo, este mensaje se ha visto empañado por su éxito comercial y muchos han calificado su trabajo de hipócrita. Shepard responde a estas críticas diciendo que, aunque continúa haciendo cosas ilegales en la calle, su idea es infiltrarse en el sistema y aceptar sus normas, para así ser capaz de crear una propaganda que empuje a abrir debates. Luchar desde dentro para hacer visible un mensaje que no manipule y silencie a la gente, sino que llame la atención sobre los problemas de hoy.

Shepard Fairey creó en 2001 OBEY Clothing, una marca de ropa urbana que vende internacionalmente. Es conocida por incorporar propaganda política y socialmente provocativa en prendas que están inspiradas por el diseño clásico militar, la ropa de trabajo y los elementos y los movimientos culturales en los que su creador

ha basado su arte. Shepard trabaja junto a los diseñadores Mike Ternosky y Erin Wignall para crear esta colección de éxito. Una aplicación comercial de OBEY que intenta retener el originario espíritu rebelde del proyecto artístico de la calle.

Es un poco irónico que OBEY naciera de la idea de que la publicidad puede lavarnos el cerebro y ahora se haya convertido en un gran negocio, que se alimenta del consumismo que antes criticaba. Eso sí, no hay que olvidar que gracias a sus gorras, sudaderas o mochilas, el mensaje de Fairey llega a mucha más gente (o eso parece). El éxito comercial ha hecho que muchos se olviden de dónde viene todo, y creen que OBEY es tan solo una marca de moda. Por eso, si te encuentras con alguien que viste una camiseta con un gran OBEY en el pecho, es raro que sepa que se trata del «obedece» de Shepard Fairey… y, si tienes dudas, ¡prueba a preguntarle!

La obra de Shepard Fairey se mueve en muchos campos que van desde la calle hasta la publicidad y pasan por los museos y las galerías de arte. Su nombre artístico, su alter ego y su mensaje, que pide que abramos los ojos ante el control impuesto por el poder, ahora no solo firma pegatinas, carteles y grandes murales que ocupan medianeras de edificios, sino también la camiseta de moda. ¿Existe mejor manera de perpetuar tu nombre que convertirte en una marca? Eso sí, en una marca que nos hace pensar sobre quién nos controla y cómo lo hace.

Banksy

En la competición por ser el más visto en el arte urbano, curiosamente la primera posición la ocupa un artista que ha conseguido ser invisible: Banksy. Su identidad se ha convertido en el secreto mejor guardado en una época en la que mantenerse oculto es casi imposible. Muy pocos conocen quién es este artista urbano. Parece ser que nació en Bristol (Inglaterra), pero no sabemos su auténtico nombre, su edad ni nada sobre su familia. Pinta en la calle porque quiere que el mundo vea y entienda su perspectiva de la vida, y muestra la realidad desde un punto de vista distinto, gracias a la utilización de un mensaje crítico, irónico y cómico.



Todo apunta a que en la década de 1990 pertenecía a una banda de grafiteros de Bristol llamada DBZ. Comenzó a pintar con espray inspirado por 3D, un grafitero que luego fundaría el grupo de música Massive Attack. Empezó pintando en la calle usando espray aplicado directamente sobre la pared, pero esta técnica requería demasiado tiempo, algo que la hacía muy arriesgada al tratarse de una acción ilegal. Por ello, comenzó a utilizar plantillas (stencil) de cartón creadas por él mismo, que rociaba de pintura con un espray. Esta técnica, que utiliza desde el año 2000, aporta la rapidez que necesita en la realización de sus murales y los hace más impactantes. Así es como Banksy comenzó a llenar las calles de Bristol de ratas pintadas, con las que personificaba sus críticas burlonas hacia el sistema. Su obra ha buscado siempre la crítica social y moral de forma irónica, y utiliza la escritura, el stencil y el espray combinados para lograr una acción rápida, pero certera, que conmueve al espectador y que forma parte del paisaje urbano, en busca de una respuesta por parte del sistema.

Si tuviéramos que destacar una auténtica influencia en su trabajo, esa sería el artista Blek le Rat, un grafitero francés que llenó las calles de París con sus pinturas en la década de 1980 y del que Banksy ha comentado: «Cada vez que creo que he pintado algo ligeramente original, me doy cuenta de que Blek le Rat lo hizo mejor, solo que veinte años antes». A estas primeras ratas, que criticaban la hipocresía social en

buzones de correos, alcantarillas o portones, se le unieron toda una serie de pintadas que decoraron los muros de Bristol primero y de Londres después. Creaciones tan conocidas como los policías que se besan, la niña del globo o la Mona Lisa con una bazuca.

Pocos conocen las famosas incursiones en museos que realizó Banksy en sus comienzos. Estas acciones consistían en colarse en los museos más famosos del mundo y plantar en sus salas sus obras de forma clandestina. Como ocurrió en el Museo de Historia Natural de Londres, donde introdujo una rata disecada pegada a un cartel: el roedor que se había convertido en un emblema con sus pintadas en la calle se hacía corpóreo. En el Museo Británico logró colocar una aparente pieza de arte rupestre que mostraba un monigote empujando un carrito de supermercado. Trece años después, la obra, que estuvo expuesta durante tres días sin que los responsables se percataran, ha sido incluida en una exposición sobre la disidencia y las protestas mundiales en el propio museo. Disfrazado con una larga barba blanca, un sombrero color verde militar y una gabardina se introdujo en el Museo de Brooklyn de Nueva York para colgar de la pared un óleo que muestra a un militar de la época colonial, que en lugar de su espada, sostiene un espray con el que acaba de escribir una leyenda en inglés que condena la guerra. En el MOMA de Nueva York incluyó el retrato de una mujer de época que llevaba una máscara antigás, continuando esta rama de pinturas en las que el artista introduce elementos modernos en piezas antiguas, a la que también se suma su intervención en la Tate Britain de Londres. Allí colocó un paisaje campestre acordonado por cinta de la policía, que permaneció colgado en una pared sin que las autoridades del museo lo notaran hasta que el pegamento cedió y cayó al suelo. El Museo Británico emitió un irónico comunicado en el que informaba de que un hombre había dejado un objeto personal en una de sus galerías y que actualmente se encuentra en objetos perdidos. Como es lógico, Banksy nunca fue a recogerlo. Muchos han tachado estas intervenciones museísticas como simple vandalismo. Sin embargo, estos actos ilegales esconden más de un mensaje. Más allá de una crítica a la institución artística, al consumismo o a la guerra, Banksy busca poner de relieve la inmensa seguridad que los Gobiernos imponen en todos lados, para fomentar de este modo el miedo en la población y así poder domesticarla.

Tras okupar y trolear varios museos, en 2003 decidió que había llegado el momento de exponer, pero, por supuesto, no lo haría de manera convencional. Alquiló un gigantesco almacén en Londres, donde creó Turf Wars, una exposición que contaba con animales vivos tuneados, como una vaca pintada de rojo cubierta por multitud de caras de Andy Warhol. Aunque la pintura utilizada para pintar a los animales era inocua y las condiciones en las que se encontraban eran buenas, algunos de los

defensores de los animales afirmaron que no era una práctica segura y que era un acto ilegal, y se encadenaron a una verja cercana como protesta. Les siguieron más exhibiciones, como la que en 2005 mostraba cuadros antiguos modificados con la introducción de elementos modernos. Este gusto por modificar cuadros clásicos pintados al óleo le llevó a crear unos marchitos girasoles de Van Gogh, a hundir carros de la compra en el estanque de nenúfares de Monet o a hacer que una de las espigadoras de Millet se tomara un descanso. Con Barey Legal (Casi ilegal), en 2006, llevó sus animales pintados a Los Ángeles, entre ellos su famoso elefante pintado como un tapiz rosa y dorado, que ejercía de símbolo de cómo se ignora (aunque esté delante de nuestros ojos) la pobreza en el mundo, una lección con la que se topó la flor y nata de la sociedad hollywoodense que asistió a la muestra: Jude Law, Keanu Reeves, Angelina Jolie y Brad Pitt; en 2008 expuso en Nueva York Village Pet Store and Charcoal Grill (Tienda de mascotas y barbacoas), donde vimos cómo unos nuggets de pollo picoteaban un envase de salsa barbacoa o cómo unos palitos de pescado congelado flotaban en una pecera, con los que el artista cuestionaba nuestra relación con los animales, la ética y la sostenibilidad de las granjas. Y, en 2009, presentó en su supuesta ciudad natal la Exposición de Verano, para la que reunió un centenar de obras en el Museo Municipal de Bristol. La instalación se realizó de forma secreta y a puerta cerrada durante tres días, en los que los trabajadores del museo fueron informados de que se estaba grabando una película. Al abrir las puertas en la inauguración, el espacio había sido totalmente transformado con las pinturas y las esculturas subversivas de Banksy. Piezas camufladas entre las obras tradicionales del museo, como un león de mármol de cuya boca colgaba el látigo de su domador salpicado de sangre, un policía antidisturbios montado en un frágil caballito de feria, óleos clásicos sobre los que se habían escrito frases con espray o una camioneta de venta de helados a la que se le había derretido el gran cucurucho de nata que llevaba en el techo. Banksy solo quiso cobrar por la exposición una simbólica libra y exigió la eliminación de todas las imágenes grabadas por las cámaras de vigilancia de circuito cerrado durante el montaje de la exposición.

DATO CURIOSO
El Muro de la vergüenza

En 2005, Banksy viajó a Cisjordania para cubrir con sus pinturas el conocido Muro de la vergüenza. Para el artista este muro de hormigón de siete metros de altura, construido por Israel para separarse de los territorios palestinos,

suponía «la mayor cárcel del mundo al aire libre», y sus grafitis se convirtieron en un largo listado de mensajes en su contra. Sus obras, donde podíamos ver a niñas intentando escapar del muro agarradas a globos o las imágenes que rompían esa muralla gris dejando ver tras ella un paisaje idílico de cielo azul, tuvieron tanta repercusión internacional que hoy podemos disfrutar de una ruta turística alternativa creada para admirar esas piezas.

Doce años después, Banksy volvió a la carga contra el muro de Cisjordania. En 2017 abrió el hotel con las peores vistas del mundo: The Walled Off Hotel. Su nueva obra está situada en Belén y sus nueve habitaciones tienen vistas a este muro de separación construido por Israel en 2003. El hotel, abierto al público, está decorado al modo Banksy con esculturas, cuadros y murales como el que preside la habitación número 3, donde un policía de frontera y un palestino mantienen una lucha de almohadas. Al hospedarte, por unos 30 euros la noche, recibirás la llave de la habitación con un trozo de hormigón del Muro de la vergüenza como llavero.

En la lucha de egos entre el grafiti y el arte urbano cabe destacar la batalla entre los artistas Robbo y Banksy. A este último, un día se le ocurrió tocar uno de los grafitis sagrados de Londres y se lio muy gorda. Pero pongámonos en antecedentes. Robbo (Londres, 1969-2014), una de las figuras más importantes del grafiti underground londinense, con dieciséis años, pintó un grafiti debajo de uno de los canales de Camden Town, sin saber que se convertiría en uno de los más longevos de la ciudad. Tal vez porque la pared solo era accesible en barca o porque Robbo pronto se convertiría en una figura más que respetable en el mundo del grafiti inglés. Lo pintó en 1985 y permaneció prácticamente intacto veinticuatro años, hasta que en 2009 Banksy decidió convertir el mural en parte de su obra, con lo que comenzó una guerra de espráis. Parece ser que el pique entre ambos artistas venía de lejos, como recoge el libro London Handstyles, publicado en 2009. En esta guía del mejor grafiti underground de la capital inglesa, Robbo explica cómo en una fiesta, el famoso artista urbano Ben Eine le presentó a Banksy. Tras saludarlo este le preguntó cuál era su firma y cuando le dijo «Robbo», Banksy encogiéndose de hombros le dijo: «Nunca he oído hablar de ti». El veterano grafitero se sintió ofendido y le respondió con un par de amenazantes «golpecitos» en el hombro: «Nunca habrás oído hablar de mí, pero a partir de ahora no

se te va a olvidar». Tras ver esta historia publicada en aquel libro, Banksy no iba a permitir que Robbo se quedara con la última palabra, agarró los espráis y se puso manos a la obra.

Una mañana de 2009, el grafiti que había sobrevivido más de dos décadas, amaneció cubierto parcialmente por una plantilla de un hombre con una brocha en la mano. Banksy había cometido el peor de los insultos para un grafitero, había pisado su obra (y no cualquier obra, sino una casi sagrada). Pisar a otro artista en el mundo del street art es buscarse problemas. Cuando esto sucedió, Robbo, ya no era un chaval, había cumplido cuarenta años, trabajaba como zapatero y tenía dos hijas. Sin embargo, al enterarse de lo ocurrido, supo que había llegado el momento de volver a la calle espray en mano.

Banksy recibió un curioso regalo de Navidad: Robbo, la noche del 24 de diciembre, transformó la ofensa pintada sobre su mural en un piropo. La plantilla pintada por Banksy ya no estaba borrando el nombre del grafitero, sino que parecía pintar las letras King Robbo (Rey Robbo), apodo por el que le conocían sus seguidores en Londres. La fotografía del nuevo mural se difundió en las redes a toda velocidad por la ciudad. La respuesta de Banksy no se hizo esperar: al rey de la ironía y el ingenio solo le bastaron añadir tres letras, «Fuc», para darle la vuelta por completo al mensaje. Ahora el hombre de la brocha parecía escribir «Fucking Robbo» («Jodido Robbo» o «Jodiendo a Robbo»). Aunque el Ayuntamiento pintó toda la pared de negro, en julio de 2010 Robbo volvió a contestar a Banksy pintando a un personaje de dibujos animados, el señor Don Gato, apoyado sobre la tumba artística de Banksy, donde podía leerse: «RIP Banksy's Career» (Descanse en paz la carrera de Banksy). Seis meses después, aunque la pared volvió a teñirse de negro, Banksy dibujó a tiza sobre el muro una sala de estar con dos peces naranjas, uno de ellos fuera de la pecera. Esta peculiar disputa se hizo famosa en todo el mundo, como una guerra de estilos entre el grafiti y el arte urbano, o más bien entre el grafiti y Banksy. Algo que trajo el sabotaje de varias obras del artista urbano en nombre del Team Robbo.

El 2 de abril de 2010, cinco días antes de la inauguración de la exposición Team Robbo - Sell Out Tour en la Signal Gallery de Londres, Robbo fue encontrado con una brecha en la cabeza, tendido a los pies de unas escaleras tras un accidente doméstico. El artista permaneció en coma durante tres años, y finalmente, el 31 de julio de 2014, falleció. En noviembre de 2011, el muro de la discordia aparecía con una réplica de la firma inicial de 1985, iluminada con un spray en forma de vela como homenaje a la memoria de Robbo. Aunque no se sabe al cien por cien si su autor fue Banksy, el estilo de la obra y el mensaje que este hizo público, manifestando que le gustaría que Robbo

tuviera una pronta y completa recuperación, nos hace pensar que este mural era su forma de firmar las paz… o eso nos gustaría pensar para finalizar esta bonita batalla de murales y egos.

Cuando, en 2010, Banksy presentó su documental Exit Through the Gift Shop (Salida por la Tienda de Regalos), todos ansiaban descubrir los secretos que permanecían ocultos sobre él, pero, como era de esperar, no fue así y volvió a sorprendernos. El documental, nominado a los Oscar, presenta a Thierry Guetta, un francés afincado en Los Ángeles y obsesionado por grabarlo todo con su cámara de vídeo. Al conocerlo, Banksy decidió darle la vuelta a la cámara y grabar a Guetta, al que anima a colarse en el mundo del arte urbano adoptando el pseudónimo artístico de Mr. Brainwash, hasta convertirse en toda una celebridad. ¿Es cierto lo que se cuenta en el documental sobre Mr. Brainwash? ¿Es un personaje ficticio o es real? Muchos creen que todo es un montaje del propio Banksy para mostrarnos cómo el street art se ha convertido en un producto más para el consumo y la especulación. Y hasta hay quien asegura que Thierry Guetta o Mr. Brainwash son el alter ego del propio artista urbano.

Al igual que muchos artistas que realizan una residencia artística en otros países, Banksy decidió llevar a cabo la suya, a su manera, en la ciudad de Nueva York. En 2013 presentó una exposición ilegal llamada Mejor fuera que dentro, en la que cada día creaba una obra diferente en las calles de la ciudad. Durante el mes de octubre podías encontrar una obra por día en la gran manzana, algo que revolucionó a los ciudadanos que salían a la captura de la pieza diaria como si de un nuevo Pokémon GO se tratara. En esta yincana o cacería de arte se pudieron ver distintos grafitis, esculturas y performances de Banksy, como, por ejemplo, un camión del matadero lleno de peluches de animales que gritaban y lloraban, un puesto de calle en Central Park que vendía obras firmadas a 60 dólares sin que nadie supiera que eran auténticas o un joven limpiabotas que sacaba brillo a los gigantescos zapatos de una escultura de Ronald McDonald en el Bronx. Todas ellas cargadas de un componente de crítica social evidente que mostraba, entre otros temas, el maltrato animal por parte de la industria alimenticia, la hipocresía implícita en la comercialización del arte y el capitalismo como sistema absorbente que nos deshumaniza.

En agosto de 2015, Banksy inauguró la instalación temporal Dismaland, una versión siniestra del parque temático Disneyland. Los personajes de Walt Disney y sus parques de diversiones han sido uno de sus medios preferidos para criticar las implicaciones culturales del modelo económico capitalista. Ya en 2006 colocó un maniquí con un mono naranja y las manos atadas —en alusión a los presos de Guantánamo— en una atracción de un parque de Disney. Su proyecto Dismaland fue

realizado en colaboración con 58 artistas: Damien Hirst, Jenny Holzer, Sami Musa, Jimmy Cauty, Amir Schiby, Escif, Mike Ross o Paco Pomet, entre otros. El recinto estaba presidido por el castillo de Cenicienta en ruinas, contaba con una gigantesca escultura de dos camiones cisterna dispuestos en forma de «S», una macabra pista de coches de choque, un estanque verdoso con una escultura de la sirenita Ariel distorsionada (a modo de fallo de conexión), un furgón policial medio hundido convertido en fuente, un tiovivo con un carnicero en busca de suministros entre sus caballitos y una nube de flashes de paparazzi que rodean el accidente de la carroza-calabaza de la princesa Disney. Tras cinco semanas abierta, la instalación fue desmontada y trasladada al campo de refugiados de Calais, donde se construyeron con los materiales reutilizados varias viviendas temporales y un parque de juegos para los refugiados.

El 5 de octubre de 2018, Banksy volvió a poner en tela de juicio el mercado del arte. Su obra Niña con globo, pintada con espray sobre tela, salió a la venta en la casa de subastas Sotheby's de Londres. Justo después de que la obra fuera vendida por 1,2 millones de euros, empezó a sonar una alarma y se disparó un mecanismo en el interior de su marco que trituró el lienzo recién adjudicado. Todos los asistentes de la subasta se quedaron con la boca abierta al ver la pintura hecha jirones hasta su mitad, mientras los trabajadores de Sotheby's retiraban a toda prisa la pieza de la pared donde colgaba. En la presentación de la obra, la propia casa de subastas había destacado que el marco dorado era un elemento integral de la pieza escogido por el mismo Banksy. Horas después de lo ocurrido, Banksy subió una fotografía del instante de la destrucción de la obra a su cuenta en Instagram (su curiosa forma de aceptar la autoría de la acción) y, al día siguiente, colgó un vídeo, de nuevo en la misma red social, donde explicaba: «Hace algunos años construí secretamente una trituradora en un cuadro, por si alguna vez se decidía subastar». Y añadió una cita de Picasso: «El impulso de destruir también es un impulso creativo».

La intención de Banksy era que la obra se hiciera trizas completamente, pero el mecanismo falló y la pintura quedó a medio triturar. Con esta acción buscaba criticar la locura de precios que reina en el mercado del arte, pero su eficacia parece dudosa. El cuadro protagonista ha aumentado su valor en su estado actual (medio destruido). Por lo que el comprador, un coleccionista europeo, está más que encantado con lo sucedido: su obra es la primera pintura en la historia del arte que se destruye espontáneamente tras ser comprada.



Uno de los aspectos por el que Banksy es más criticado es el precio desorbitado que han alcanzado algunas de sus obras. Resulta irónico que las obras de un artista antisistema, que ataca duramente al capitalismo, sean de las más caras del mercado. Muchos artistas callejeros lo acusan de venderse al poder que tanto juzga y contra el que carga sus tintas. Pero qué puede hacer él, si los mismos a los que satiriza están entusiasmados por pagar grandes sumas de dinero por sus obras y ni destruyéndolas consigue frenar esta adoración por su nuevo ídolo.

En el arte urbano, la contraposición del anonimato frente a la reivindicación de uno mismo es de lo más curiosa. Su nombre, seña o lema marca el territorio con su «was here» («estuvo aquí») y nos invita a reflexionar de manera libre camino al trabajo o a casa. Bendita osadía la de estos soberbios artistas.

EPÍLOGO

Está más que claro que los siete pecados capitales anidan en todos nosotros; en unas ocasiones se encuentran dormidos en nuestro interior y otras veces están más que despiertos. Como no hay cosa peor que ocultar e ignorar nuestras emociones, aunque no nos gusten, tal vez la solución sea convivir con ellas de la mejor forma posible en lugar de erradicarlas. Y si es así, ¿por qué no nos aprovechamos de la forma en la que sentimos y vivimos los pecados capitales? Hagamos que la soberbia nos lleve a ser orgullosos, que nuestras envidias nos encaminen a superarnos, que la lujuria haga que nos amemos como locos, que la gula nos ayude a saborear la vida, que la ira se transforme en energía positiva y, por último, que por pereza no demos rienda suelta a los demás pecados.

En la actualidad, en lugar de juzgar o rechazar sus instintos, muchos artistas los han convertido en sus mejores armas para crear. Han dejado que sus obras se alimenten de los sentimientos y las emociones más animales. Han transformando el arte en un espejo sensitivo en el que nos miramos para entender el mundo, no solo el de los demás, sino principalmente el nuestro. Cuando nos acercamos a una obra de arte y nos exponemos ante ella, esta nos devuelve un reflejo en el que podemos identificarnos, al reconocer lo que fuimos, lo que somos y lo que podríamos llegar a ser. En ese momento se produce una comunicación y el arte nos cuestiona, nos dispara preguntas para forzar nuestras respuestas en busca de la transformación y el cambio. En este espejo nuestro propio reflejo completa cada obra, por eso el verdadero poder del arte está en cada uno de nosotros. Cuando nos enfrentamos a una obra de arte hay que ver más allá de lo evidente y atreverse a mirarse a uno mismo. El arte contemporáneo, aunque alimentado e inspirado por mil y un pecados, nos hace mejores personas. Ya que, al conocer sus obras, podremos conocernos a nosotros mismos. El arte nos hace más sensibles, más unidos, más críticos, más libres…, de ahí su importancia en la sociedad. Por eso podemos afirmar, sin ninguna duda, que el arte es un artículo de lujo, pero no en el sentido económico, sino en el sensitivo.

Rompamos una lanza a favor de la irreverencia, la osadía, la provocación, el descaro, el atrevimiento, la transgresión, la desvergüenza y la frescura porque, sin ellas, la creatividad desaparecería. Nuestras ideas e impulsos nos permiten avanzar y

progresar hasta alcanzar las metas marcadas. El arte contemporáneo debe mantenerse al margen de todos los convencionalismos, y eso puede llevarlo a cruzar la frontera del pecado. Porque, muchas veces, para poder llegar a conmover hay que sorprender e impactar, romper los estereotipos y cuestionar las reglas. Un poco de ironía, humor y provocación no están de más para remover las mentes. Despertar nuestra curiosidad hace que veamos un asunto desde diferentes perspectivas y eso es maravilloso.

Ya sabemos que antes todo era más fácil. Hace unos siglos, el arte simplemente se dividía en arquitectura, pintura y escultura. Pero el arte contemporáneo es sinónimo de multidisciplinariedad y sus fronteras técnicas son de lo más difusas. Performances, videoarte, instalación, happenings, arte sonoro, grafiti, arte digital… se suman al panorama artístico actual. Además, en esas épocas pasadas el arte jugaba a hacerse entender y ahora parece ocultar su significado real. Muchas obras de arte contemporáneo parecen una tomadura de pelo, pero no lo son. La mayoría de ellas tienen un porqué. Eso sí, esto no quita que algunos artistas busquen provocar e indignar al público en busca de una reacción. Además, algo que fascina del arte actual es su fobia por repetirse, lo que lo convierte en un adicto a la innovación y a la renovación constante. Una tarea de lo más difícil en la época en la que vivimos, en la que todo está inventado. Su irremediable destino es crear nuevas realidades estéticas a costa de romper con las normas clásicas. Por ese motivo, en el arte contemporáneo prima la figura del artista, su expresión interior, personalidad, originalidad e innovación; pero también sus vicios, flaquezas, debilidades y excesos.

¡Dios salve el arte contemporáneo!

AGRADECIMIENTOS

Dicen las estadísticas que damos las gracias unas veinte veces al día más o menos. Gracias que soltamos a través del teléfono, que mandamos por escrito vía mail o WhatsApp y que, en ocasiones, nos decimos cara a cara. Sin embargo, existe una gran diferencia entre dar las gracias y mostrar verdadero agradecimiento. La mayoría de las veces la palabra «gracias» se emplea como una mera respuesta automática, un acto espontáneo exento de un valor real y disfrazado sencillamente de formalismo social. Por este motivo, no quiero utilizar estas últimas páginas para dar las gracias, sino para agradecer. Algo que no ha sido nada fácil, ya que mostrar agradecimiento verdadero va mucho más allá que decir un simple «gracias». ¡Vamos a ello!

Este libro surgió a partir de un correo con una propuesta que derivó en una llamada telefónica y que, tras algún que otro quebradero de cabeza, me llevó hasta la aceptación de este reto. Un desafío que me lanzaba nada más y nada menos que la editorial Paidós del Grupo Planeta y del que yo recogía el guante con incertidumbre y ganas a partes iguales. Gracias a mi editor, Sergi Soliva, por creer que podría escribir este libro antes siquiera de que yo mismo lo supiera. Por no asustarse con mi loca idea de convertir los nombres más importantes del arte contemporáneo en una panda de pecadores, por la gran libertad que me concedió para dar forma a esta idea y por sus valiosos consejos. Gracias a Estela Gómez, por la magnífica corrección del texto; a Javier Pérez de Amézaga, por ilustrar este peculiar viaje por el arte actual y a todo el equipo editorial.

Quiero agradecer también una silenciosa pero gran ayuda con la que he tenido la suerte de contar a la hora de crear este libro. Se trata de una ayuda indirecta que comienza con la educación de mis padres, con todo lo aprendido de mis hermanos, con las lecciones de maestros, profesores y tutores, con las experiencias vividas junto a mis amigos y compañeros, y que continúa con la suma de los éxitos y los fracasos. Todo tiene una moraleja, todo hace poso, lo bueno, lo malo, lo importante y lo menos importante, para que ahora pueda contar lo que cuento tal como lo cuento.

Mucha culpa de que estemos ahora aquí, yo agradeciendo y tú leyendo, la tiene PAC (Plataforma de Arte Contemporáneo). La plataforma en la que he fundamentado mi carrera como comisario, redactor y gestor cultural durante casi diez años. Gracias

por enseñarme tanto y por darme la oportunidad de compartir proyectos y experiencias con su gran equipo. Sobre todo con mis queridas Sara Torres y Victoria Arribas, y con mi gran socio, amigo y confidente artístico, James Marr.

Sin ninguna duda mi agradecimiento más especial solo podría ir dirigido a una persona: Laura Eguizabal. Por apostar por mí incondicionalmente, por estar ahí siempre y por ser la única persona que me conoce mejor que yo. De este libro me llevo muchas cosas, pero, sobre todo, sus miradas cada vez que terminaba un capítulo.

Por último, quiero agradecerte que estés leyendo estas páginas, porque el fin último de todas las palabras que encontrarás aquí escritas eres tú. Gracias por darme la oportunidad de seguir aprendiendo, investigando y disfrutando del arte para darle forma a esta aventura. Como ves, este no es uno de esos libros en los que los agradecimientos del autor van dedicados a alguien que no conoces. Este libro es para ti. Gracias, lector.

ACERCA DEL AUTOR

Óscar García García (Madrid, 1978) es licenciado en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid, y especialista en Tasación y Valoración de Activos Artísticos, Culturales y de Coleccionismo por la Universidad Politécnica de Valencia.

Después de trabajar en museos, galerías de arte, ferias, festivales y revistas especializadas en ciudades como Madrid, Barcelona, Valencia o Alicante, y como comisario independiente desde 2008, funda, junto a James Marr, PAC (Plataforma de Arte Contemporáneo), la plataforma líder de promoción y difusión del arte contemporáneo, en la que además ejerce de director general.

Es autor de numerosos artículos para revistas como Art Notes, Tentaciones del Mercado del Arte, Vanidad o Element Magazine Panamá y varios catálogos de exposiciones de arte emergente.

Destaca su labor como ponente en conferencias, mesas redondas y universidades, y como comisario y gestor cultural organizando exposiciones y coordinando ferias y festivales artísticos en Madrid, Barcelona, Santander, Sevilla, Valencia, Málaga, Alicante y Murcia. Además, realiza funciones de asesoramiento de fundaciones y empresas en proyectos culturales y artísticos.

ACERCA DE PAC*

PAC: Plataforma de Arte Contemporáneo es una plataforma de difusión y promoción del arte más actual. Fundada por James Marr y Óscar García García, tras más de nueve años de vida se ha convertido en un referente como pionera en su exclusiva temática del arte contemporáneo. En la parte de difusión, la plataforma trabaja como una revista digital o un periódico online. En su web <www.plataformadeartecontemporaneo.com> se publican diariamente una media de tres artículos, noticias, críticas, entrevistas o vídeos siempre sobre arte contemporáneo. En cuanto a la labor de promoción, PAC trabaja como comisario artístico o gestor cultural. Realiza tanto proyectos para marcas, fundaciones, galerías, ferias o festivales como propios, entre los que destaca el solidario Noporamoralarte o la aplicación de coleccionismo Thertify.

Tanto la parte de difusión como la de promoción realizadas por la plataforma son difundidas a través de sus altavoces en redes sociales, que suman una gran community de seguidores y amigos. PAC cuenta con un equipo de profesionales formado por comisarios, historiadores del arte, periodistas y artistas apasionados con su trabajo. Destacan la labor de Sara Torres Sifón como editora y la de Victoria Arribas Roldán como responsable de comunicación, prensa y publicidad.

BIBLIOGRAFÍA

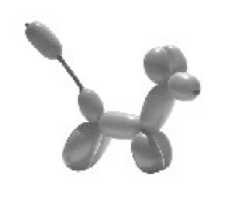
Bingham, Hettie, Banksy. El arte rompe las reglas, Mediterrània, Barcelona, 2017.
Cirlot, Lourdes, Andy Warhol, Nerea, Guipúzcoa, 2001.
Gálvez, Felipe, y Fernando Figueroa, Firmas, muros y botes. Historia social y vecinal del Graffiti Autóctono, Fernando Figueroa Saavedra, Madrid, 2014.
Kolossa, Alexandra, Haring, Taschen, Colonia, 2004.
Nairne, Eleanor, y Hans Werner Holzwarth, Jean-Michel Basquiat, Taschen, Colonia, 2010.
Sancho Ribés, Lidón, Regina José Galindo. La performance como arma, ARS U. Jaume I, Castelló de la Plana, 2017.
Schneider, Eckhard, Katy Siegel, Ingrid Sischy, y Hans Werner Holzwarth, Jeff Koons, Taschen, Colonia, 2009.
Sedlmayr, Hans, La revolución del arte moderno, Acantilado, Barcelona, 2008.
Shove, Gary, y Patrick Potter, Banksy. Usted representa una amenaza tolerable y si no fuera así, ya lo sabría…, La Marca Editora, Buenos Aires, 2017.
Smith, Patti, Éramos unos niños, Lumen, Barcelona, 2011.
Stiles, Kristine, Klaus Biesenbach, y Chrissie Iles, Marina Abramovic ́, Phaidon, Londres, 2008.
Thompson, Don, El tiburón de 12 millones de dólares. La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas, Ariel, Barcelona, 2009.
Tracey, Emin, Strangeland, Alpha Decay, Barcelona, 2016.
Vettese, Angela, Invertir en arte. Producción, promoción y mercado del arte contemporáneo, Pirámide, Madrid, 2002.
Warhol, Andy, Kenneth Goldsmith, Entrevistas, Blackie Books, Barcelona, 2010.

Documentales

Banksy, Exit Through the Gift Shop, Reino Unido, 2010.
Ben Lewis, La gran burbuja del arte contemporáneo, Reino Unido, 2009.
Pascual Cervera, Mi firma en las paredes, España, 1990.
James Moll, Obey Giant, Estados Unidos, 2017.
Colin Day, Saving Banksy, Estados Unidos, 2017.

Catálogos

Ángela de la Cruz, Feria Estampa, Madrid, 2018.
Anish Kapoor, Museo Guggenheim, Bilbao, 2010.
Erwin Wurm. The Idiot, Sala Canal Isabel II, Madrid, 2006.
Fernando Botero. Celebración, Museo de Bellas Artes, Bilbao, 2012.
Wilfredo Prieto. Amarrado a la pata de la mesa, Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, 2011.



Nota

* Plataforma de Arte Contemporáneo.

Dios salve el arte contemporáneo
Óscar García García

www.planetadelibros.com
Paidós es un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.
Av. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)
www.planetadelibros.com

Primera edición en libro electrónico (epub): octubre de 2019

ISBN: 978-84-493-3636-2 (epub)

Conversión a libro electrónico: Newcomlab, S. L. L.
www.newcomlab.com

DIOS SALVE EL ARTE CONTEMPORÁNEO

ÓSCAR GARCÍA GARCÍA

DIRECTOR DE PAC: PLATAFORMA DE ARTE CONTEMPORÁNEO

DESCUBRE LOS MÁS SORPRENDENTES PECADOS COMETIDOS POR LOS ARTISTAS DE NUESTRO TIEMPO

PAIDÓS
para curiosos